DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

PSYCHOLOGIE DER MODE

·EX·LIBRIS·

Б
М

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· ACHTUNDZWANZIGSTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band	I.	LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.
Band	II.	DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.
Band	III.	BURNE-JONES von MALCOLM BELL.
Band	IV.	MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.
Band	V.	AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.
Band	VI.	VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band	VII.	EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band	VIII.	DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.
Band	IX.	LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.
Band	X.	AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.
Band	XI.	DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band	XII.	WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.
Band	XIII.	DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss von FRIEDR. PERZYŃSKI.
Band	XIV.	PRAXITELES von HERMANN UBELL.
Band	XV.	DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.
Band	XVI.	BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.
Band	XVII.	JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER.
Band	XVIII.	ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band	XIX.	JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER.

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

Band XX. GIORGIONE von PAUL LANDAU.
Band XXI. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG.
Band XXII. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE.
Band XXIII. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER.
Band XXIV. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS.
Band XXV. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER.
Band XXVI. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT.
Band XXVII. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM.
Band XXVIII. PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED.
Band XXIX. FLORENZ UND SEINE KUNST von GEORG BIERMANN.
Band XXX. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER.
Band XXXI. PHIDIAS von HERMANN UBELL.
Band XXXII. WORPSWEDE (Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Karl Vinnen, Heinrich Vogeler) von HANS BETHGE.
Band XXXIII. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED.

Unter der Presse:

Band XXXIV. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von OSCAR BIE.
Band XXXV. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER.

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . . à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden . . . . . à Mk. 2.50.
Liebhaber-Ausgabe, ganz in Leder gebunden à Mk. 10.—.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE DIESES BANDES WURDEN AUF MIT DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — ABGEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN, KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1 BIS 50 EINZELN MIT DER HAND NUMERIERT. DER PREIS EINES SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE DER „KUNST“ KANN DURCH JEDE BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/psychologiedermo00wech

Lancret

Wallace Collection

La Camargo

DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

PSYCHOLOGIE DER MODE

VON

W. FRED

MIT EINER HELIOGRAVÜRE, SECHZEHN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG UND MEHREREN VIGNETTEN

BARD. MARQUARDT & CO.

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN

O EIN VOLK NOCH NICHT ABGE-standen und verstummt ist, wie die Chinesen, wird und muss Mode immer neben Sitte sein; aber die Mode soll von der Sitte beherrscht werden; schlimm, sehr schlimm ist es, wann die Mode über die Sitte gestellt wird." Diese Worte hat der heftige Deutsche Arndt im Jahre 1814 in einer eifrigen Flugschrift gesagt, die Befreiung vom französischen Geschmacke forderte. Das war ja nun nicht das erste Mal, und auch nicht das kräftigste, dass vor blinder Thorheit der Mode gemahnt und gewarnt und gezetert wurde. Von den Gesetzen Spartas und den Satiren des Horaz und Juvenal bis zu den immer wiederkehrenden Artikelchen unserer Journale schliesst sich in amüsanter und abwechslungsvoller Weise Glied an Glied der langen Kette von Predigten gegen die Herrschaft der Mode. Dass sich der freie menschliche Geist albernen Vorschriften, deren Grund, Entstehung und Berechtigung kaum Einer sehe, aus Schwachheit füge, beklagten in moralischer Art jene Zeiten, die es noch nicht gelernt hatten, die zwingenden Ursachen auch für Verirrungen der Volksseele zu suchen und zu

finden, die aber stolz auf die Kraft der freien menschlichen Entschliessung pochten. Ein Zeichen böser dämonischer Gewalten sah man in andern Tagen in der Lust der Frauen und Männer am Modetand und manches Buch und Heft beklagte den „Hosenteufel" so gut wie die Verderbtheit der „blossen Brüste", der hohen „Fontanges" und Perrücken. Mit den Augen des Politikers sah man im Deutschland des 19. Jahrhunderts jene raschen Wandlungen des Publikumsgeschmacks, die wir eben Mode zu nennen uns gewöhnt haben, an und die Deutschen beklagten tief gekränkt die Neigung der Nation zu französischer Sitte, französischer Kunst, französischer Wohnung und Tracht. Wir aber, Kinder des 19. Jahrhunderts, die wir bald ängstlich, bald Hoffnung im Gemüte in das gelobte Land des neuen Jahrhunderts hineingeschritten sind, bemühen uns, die inneren Gründe der Moden zu erkennen, ihre Tragweite, soziale und wirtschaftliche Bedeutung zu ahnen, und wir müssen wohl auch emsiger als die Schmähschreiber des 17. Jahrhunderts, eindringlicher als der Modewüterich Abraham a Santa Clara, um die Einflüsse und Bedeutsamkeit der Moden bemüht sein; denn erst in unserer Daseinsperiode, oder weiter genommen erst seit dem Wiener Kongress, ist der Kreis der Modewirkungen so weit geworden, dass zumindest in den Städten fast jede Lebens- und Kunstäusserung vom öffentlichen Geschmack, von den gewichtigen Regeln dieses vielbesprochenen „Modeteufels" abhängig gemacht ist. Erst wir haben denn auch den Wert dieses Begriffes ausgeweitet. Mode nannte man vordem ja nur die herrschende Tracht, die Form der Kleider, Hüte, Perrücken oder Frisuren, Strümpfe, Schuhe. Kaum dass man noch jene Sitten und Unsitten der Körperpflege

und Haltung, die „Galanterie“ in diesem Wort verstand. Wir aber sehen den Zug der Mode in jeglichem; welche Bilder gemalt, Statuen gemeisselt, mehr aber noch welche Kunstwerke gekauft werden, welche Möbel- und Gerätformen man nützt, welche Farben für Kleider so gut wie für Tapete und Gardine jedes Jahr liebt, welche Bücher man vom Leihbibliothekar holt und welches Parfüm die tonangebende Dame versprüht, welches Spiel die lange Zeit tötet, welchem Volk man nachäfft und in welchem Tanze man sich dreht, welche Lebensstimmung man bedeutsam zur Schau trägt — das alles ist Mode. Und war ehedem die Schöngeisterei der Litteratur dazu verurteilt, in kleinen Beiblättern der Modejournale ihre Zuflucht zu finden, so kann man jetzt mit gutem Gewissen ein Defilée der Zeitkulturen abnehmen, indem man nach der Mode, dem Publikumsgeschmack fragt.

War nun die Mode auch in der That seit alten Zeiten da und thätig, so musste es doch besondere und tiefliegende Gründe haben, dass ihr Spielraum im 19. Jahrhundert so weit, ihre Wirkung so umfassend wurde. Die Ursachen wird man in mancherlei Erscheinungen finden. Der Kreis der Menschen, die mit mehr oder weniger Bewusstsein sich am Kulturleben beteiligen, ist grösser geworden, die Bildung jedes einzelnen aber (im Verhältnis zu seinen Ansprüchen) keineswegs grösser; wo aber die innere Möglichkeit zu eigener ästhetischer Entscheidung fehlt, fügt man sich gerne dem Entschlusse der Mehrheit, der Beschämung erspart. Dann aber: die Fülle der Gegenstände, die der Mode unterworfen sind, wächst von Tag zu Tag. Denn die Fabrikerzeugung verlangt Einheitlichkeit, wo die Handarbeit noch Vielfältigkeit verstattete. Ursache

und Wirkung greifen wieder einmal aufs innigste ineinander. Die Industrie vermag Einzelbedürfnisse nicht zu befriedigen, sie macht gleich, sie kann aber dafür auch für geringeren Aufwand Komfort und Schmuck geben, wo das Handwerk nur dem reinen Zwecke zu dienen vermochte. So entstehen uniforme Geräte, aber auch Ornamente, künstlerische (und gekünstelte) Ausgestaltung, wo vordem nur der Zweck herrschte. Diese künstlerische Ausgestaltung, die Muster, fallen aber natürlich der Mode anheim. Die Käufer lassen nicht den eigenen Gechmack wählen, fordern das beim Nachbar oder im Vorderhause Gesehene und die Erzeuger haben wenig Zeit, eine besondere Auswahl zu treffen; hat eine Farbe, Form, Linie den Beifall des Publikums getroffen, so wird sie — das eben ist die Mode — in allen Arbeitsgebieten unterschiedslos genützt.

Zu diesen Ursachen für die grosse Gewalt der Mode in unserer Zeit kommt noch eines: die Schnelligkeit unseres Lebens hat das Tempo verändert, in dem der Geschmack wechselt, in dem auch die Geräte vernützt werden. Wer aber von Mode spricht, denkt ja gerade an die Eile, in der etwas allgemein Sitte wird, um kurz darauf zu verschwinden, spurlos zu versinken. Ein neuer Götze ist aufgestanden. Wir leben schnell, verbrauchen viel Anregung. Ehedem wechselte keiner gern seinen Hausrat. Heute ändert jedes Jahr den Geschmack, die Stimmung. Die Kleiderformen, die früher doch wenigstens ein Jahrzehnt standhielten, werden nun fast jeden Frühling von Grund auf gewechselt. Das ist aber nicht allein in den Industrieen so, sondern auch in den schönen Künsten, der Dichtung, Malerei. Nur die Baukunst hält sich aus offen-

liegenden Gründen vom allgemeinen hastigen Wechsel der Moden noch einigermassen fern. Von alledem wird in folgendem noch dann und wann die Rede sein.

Vorerst gestatte man einige Worte darüber, was denn die Mode eigentlich ist.

Der Ästhetiker Vischer hat die psychologische Definition für den Begriff Mode gefunden: „Mode ist ein Allgemeinbegriff für einen Komplex zeitweise gültiger Kulturformen." Löst man diesen (für Modemenschen) etwas schwierigen Satz auf, so findet man, dass er in der That den vollen Sinn giebt. Ein einzelner findet ein Bild, einen Hut schön; er entscheidet mit seinem Geschmack, das heisst auf Grund seiner Naturanlage, der in ihm angesammelten ästhetischen Bildung und seiner persönlichen augenblicklichen Stimmung. Nehmen wir nun statt des Einzelnen das Volk, statt einer besonderen Entscheidung den Massstab, der in einer bestimmten Zeit an alle Lebensäusserungen gelegt wird, so finden wir als Grundlage der Entscheidungen eine Form des Geschmackes, die natürlich unpersönlicher, oberflächlicher, schematischer, deshalb auch herrischer wirken wird als die Neigungen des Einzelnen. Statt dass bei jedem Anlasse oder doch innerhalb jedes Gebietes neu und den besonderen Verhältnissen entsprechend zwischen schön und hässlich, passend und grotesk gewählt wird, begnügt man sich mit Verallgemeinerungen. Ist einmal Rot die Modefarbe, so muss alles und für alle Rot sein. Die Uniformierung des Geschmacks, und infolgedessen: unserer Bedarfs- und Luxusartikel ist ja vor allem unserer Zeit eigen. Das hat seinen Grund in der Industrieentwickelung, in der mäligen Ausschaltung der Handarbeit, in der Einführung des Grossbetriebes bis in die Kunstbethätigung.

Der Mode hat die wirtschaftliche Gestaltung geholfen und die Sentiments der künstlerisch und exklusiv Gesinnten können da nicht viel helfen. Sie sind ein ernsthaftes Minoritätsvotum, wie man in der Politik sagt, dem gerechten Bilde unserer Kultur unentbehrlich. Das Bedürfnis, in jeder Kleinigkeit individuell, persönlich zu sein, die Uniform der Tracht, Wohnung, der Geschmacksneigungen abzulehnen und zu verabscheuen, ist als Gegenwirkung bedeutsam, ist einer der stärksten Faktoren unseres Grossstadtlebens, ist nunmehr selbst — Mode geworden.

Der Wechsel des Geschmacks, der Sitte, sohin auch der Mode hatte zu allen Zeiten seine Ursachen ausser in der Anlage der Völker und den gegenwärtigen Verhältnissen besonders in fremdländischer Einwirkung. Denn die bleibenden Bedürfnisse, die gesetzlichen oder auch nur stillschweigend vereinbarten Einrichtungen beruhen natürlich auf den Eigenschaften des Stammes, sind raschen Änderungen nicht ergeben; die Art aber, wie man augenblickliche Bedürfnisse befriedigt, welche Tracht man wählt und welchen Vergnügungen man sich zuwendet, wie man sein Haus verzieren lässt, — das ist unterworfen der Stimmung des Tages, der politischen Neigung. Deshalb hat der Krieg, Bundesgenossenschaften, Hochachtung vor einer gewaltigen gegnerischen Nation immer die Modeentwickelung aufs stärkste beeinflusst, und in Deutschland hat man stets über die Grenzen gelugt, um zu erfahren, was „alamodisch" war. Die Völker, die in der Geschmacksgebung vorherrschten, wechselten ab, immer aber gab es Mahner, die in Spott und Ernst verlangten, dass jedes Volk sich auf seine Eigenschaften besinne, seine Wünsche auf eigene und ehrliche Art

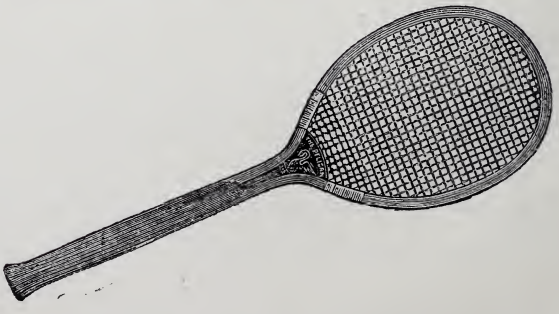
Mit Genehmigung des Künstlers

DIE MODERNE PARISERIN

befriedige und die Nachäfferei lasse. Es war aber dennoch auch ausserhalb Deutschlands, in der Welt immer so, dass ein Volk den Ton angebe, wie es bis in die letzten Zeiten so war, dass ein Stand die Sitte und Mode bestimme. Nur muss man sagen, dass in England und Frankreich seit manchem Jahrhundert die fremdländischen Einflüsse auf ein immer geringeres Mass herabgedrückt werden, während wir noch immer aus Frankreich die Damenmoden, aus England die Herrentracht und aus der ganzen Welt den künstlerischen Geschmack beziehen. Das schiene nun mir persönlich gar nicht so arg, wenn wir nur auch im übrigen gute Europäer wären; aber, um nur ein Beispiel herbeizuholen: der englischen Mode bis aufs I-Tüpferl folgen und mit dem gleichen Atemzuge die britische Kultur herabsetzen und beschimpfen, das kann ich doch nur kindlich, wo nicht gar albern nennen. Es scheint aber seit jeher so deutsche Art zu sein, denn schon im „Altmodischen Kleiderteufel" des Johann Ellinger findet sich diese spottende Geschichte: Ein türkischer Kaiser verlangte wissbegierig von einem Maler, er solle ihm Typen der einzelnen Völker in ihren nationalen Trachten malen. Das that der Malersmann mit den Franzosen, Italienern, Arabern und so fort. Als er aber zu den Deutschen kam, da pinselte er einen nackten Mann hin, der einen Ballen mit allerlei Zeug unter dem Arme trug. Denn die Deutschen, meinte er, hätten keine selbständige Mode, sie liehen sich nur da und dort einen Flecken aus.

Die Tracht, das Kostüm ist ein aufrichtiger und vielverratender Berichterstatter des künstlerischen Geschmacks. Heute besteht ein rascher Kreislauf zwischen Kunst, insbesondere Malerei und Mode. Die

grossen Künstler setzen durch ihre Werke ihr Schönheitsideal ins Leben um. Davon wird ja noch ausführlicher gehandelt werden. Aber zumeist, und je weiter wir zurückgehen, desto ausschliesslicher ist dies: zumeist giebt das Kostüm den Bildern den Charakter. Die Gemälde, mögen sie auch biblische oder mythologische Stoffe abschildern, zeigen die Menschen in der Tracht der Entstehungs-Zeit oder der kurz vorhergegangenen. Nach historischer Treue fragten erst meiningerische Zeiten, als — eine tiefwirkende, alle Kunstgebiete umformende Mode — die Wissenschaft in die Kunst eingeführt wurde. Zeiten mit malerischen Kostümen hatten sozusagen auch eine malerische Malerei, farbenstumpfe Kleider brachten gedankliche das Auge langweilende Gemälde. Und weiter: der Maler der Renaissance und der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert drückte weit mehr das Menschen- und Kleider- und Formenideal seiner Zeitgenossen aus, als der schöpferische Künstler unserer Tage, der darangegangen ist, aus seinen Gesichten das Bild zu schaffen, dem die Mitwelt und Nachwelt sich ähnlich zu machen hat.



Immer wird ja die Phantasie einer Volksgruppe Generation oder eines Künstlers eine der am heftigsten treibenden Kräfte der Modeentwickelung gewesensein und bleiben. Nicht nur Thatsächliches wirkt ja auf den Geschmack, weit mehr noch schafft natürlich der Wunsch zum Besseren, die Sehnsucht zum Höheren. Die Mode blendet, die Mode täuscht — das sagt und hört man im Ton der Schmähung oft; die Mode ist unbeständig, launenhaft. Das muss sie sein, da sie ja von der Phantasie beherrscht wird, die zugleich ihre vornehmste Dienerin ist. Jene Befruchtung aber, die durch die Phantasie geschieht, bleibt in allen künstlerischen Dingen uns ein Rätsel, dem wir dann und wann näher kommen können, wenn wir die Zeitstimmung ins Auge fassen, die persönlichen Voraussetzungen, Schicksale des Schaffenden und seines Volkes, die Wünsche der Geniessenden, die Neigungen der Volksseele.

Wie die Vorherrschaft der einzelnen Völker über die Mode wechselte, mag man von den Bildern jeder Zeit, von den Trachten so gut wie von Fächern und Büchern ablesen. In Rom neigte man sich zu griechischer Kultur, das frühe Mittelalter war gallischer Sitte zugethan, die Italiensehnsucht hat die Weltgeschichte nicht mehr als die Kunsthistorie aufzuzeichnen, und die französische Zeit hat für uns noch kein Ende genommen. Ein Wort des Hinweises auf die Wohnungsstile unserer Zeit genügt, um die tiefe Einwirkung gallischer Kunst auf alles Deutsche darzuthun. Und als Paris nicht mehr einzig und allein den Ton angab, war es England, dessen Frauenbilder die Linie der Schönheit bestimmten. Und immer wieder wird man finden, was ja das natürlichste von der Welt ist, dass kriege-

rische, politische oder soziale Vorherrschaft den Grund der Führerschaft in Modedingen abgaben. Aber auch unheilvolle Schicksale konnten Einwirkung im fremden Lande üben: die französischen Emigranten brachten nach Berlin so gut wie nach Wien ihre Kunst, ihre Neigungen und Liebhabereien, der Wiener Kongress hat die Bildniskunst Österreichs und Deutschlands in ungeahnter Weise beeinflusst. Dass die Stoffwahl der Künste durch die historischen Geschehnisse beeinflusst wurde, ist ja selbstverständlich. Kriegsbilder, Marinen, gefühlte und sentimentale Militaria sind vor und nach jedem Kriege unausweichliche Kunstmode. Um nun den Zug der Völkervorherrschaften zu beenden: Die Hellas-Begeisterung des 19. Jahrhunderts darf nicht übersehen werden. So mancherlei Nebenursachen auch wirksam wurden, die idealisierende Richtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die zweite klassische Periode hat hier einen bedeutsamen Anlass. Nun aber neigi die Mode stark und vielfach zu amerikanischen Einflüsterungen. Haben wir vordem den Brüdern jenseit des Wassers die künstlerische Kultur fertig ins Land geliefert, so fehlen jetzt die Zeichen längst nicht mehr, dass europäische Mode von der neuen Welt befruchtet werde. Man muss gar nicht die Malerei (Whistler, Sargent) oder das Kunstgewerbe (Tiffany) zum Zeugnis nehmen. Der Zug der Zeit prägt sich, von deutlichen besonderen amerikanischen Einflüssen ganz zu schweigen, in noch tausend anderen heftigen und leisen Regungen der Volksseele aus.

Die Kunstmoden der Länder sind, wie leicht verständlich, in hervorragendem Masse durch Herrscher aus fremden Dynastieen beeinflusst worden; die brachten ihre Hofmaler mit, lenkten aber auch die einge-

borenen Künstler auf jene Stoffe, die der eigenen Nation vertraut gewesen waren. Dass spanische Art von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis in die Mitte des siebzehnten den Geschmack der Kontinentalen bildete und in Österreich bis heute da und dort (vor allem in der Baukunst) wirksam ist, hat in diesem politischen Schicksal seine klare Ursache. Von alledem kann hier ja nur in Andeutungen flüchtig gesprochen werden. Eine Geschichte der Geschmackswandlung des Publikums wird in historischer Breite über kurz oder lang wohl geschrieben werden müssen.

Wie die Nationen einander in der Führerschaft ablösten, so trat auch immer ein Stand in den Vordergrund, der die Sitte, den Stil, Geschmack, das Modische (oder wie man es nennen will) angab. Erst die späte Neuzeit hat höfische, bürgerliche und allgemeine Moden getrennt zu halten verstanden, auch jetzt aber geschieht es immer noch, dass die Art eines Standes die anderen zur Nachahmung und unbedingten Folgeleistung zwingt. Modeströmungen wie die Bohèmeliebe, dann wieder aristokratische Neigungen in republikanischen Ländern und ähnliches sind oft und immer wieder zu bemerken. Von den Schwankungen der Mode, den Formen und Farben der Trachten, die getragen, der Gemälde, die gemalt, der Wohnungen, die bewohnt werden, kann man aber auch ablesen, wo das Lebenscentrum und Genusscentrum jeder Zeit gelegen ist. Die Stoffwahl der Maler giebt da natürlich die vollste Auskunft. Je frühere Zeiten man ins Auge fasst, desto einseitiger erscheint die Auswahl der behandelten Stoffe; die Gegenwart übt hier wie überall Eklektizismus und die Jahr für Jahr unablässig wechselnden Lieblingsstoffe zeigen die Reizbarkeit der mo-

dernen Volksseele. Hier sei doch auch ein kleines Sprüchlein vergangener Jahrzehnte angeführt, das den arg raschen Wechsel der Kunstmode beklagt:

„Immer Modernes, ihr Herren,
Soll von der Kunst man nicht fodern,
Denn was heute modern,
Morgen vielleicht wird es modern!"

Die Wahl der Stoffe, die der Künstler behandelt, ist ja erst seit dem 19. Jahrhundert mehr in seine Hand als in die des Publikums gegeben. Denn Mecenas bestellte immer, was er wollte, und man durfte froh sein, wenn er nicht auch das Wie anzugeben sich vermass. Die griechische und römische Kultur liess ja allerdings dem Schöpfenden einige Freiheit. Doch war in den Religionsvorstellungen der grösste Teil der Stoffe gegeben. Für die Wandmalerei war das Gastmahl ein natürliches Sujet, auf den Vasen und Reliefs findet man Mythologisches und Kriegerisches dargestellt. Aus den Gymnasien aber, von Olympia kam die Freude am Ausdruck der reinen nackten menschlichen Schönheit, und die Plastik war es denn auch immer, die sich vor allen anderen Künsten vom Gedanklichen und Allegorischen zu rein künstlerischen Aufgaben entwickelte. Doch sei hier schon eingeschaltet, dass auch die anderen üblichen Stoffe der bildenden Künste, vor allem Bildnisse, dann Stilleben u. s. f. den Griechen und Römern geläufig waren; dass aber die Landschaft erst spät in der Neuzeit für die Künstler entdeckt wurde, ist ja bekannt. Germanische Zeit und Mittelalter verengten den Kreis der beliebten Stoffe, der Mode. Die religiöse Malerei herrschte fast unumschränkt neben der Bildniskunst. Weltliche und geistliche Fürsten waren

die Auftraggeber; Kirchen sollten geschmückt werden, die Kunst war das Mittel. Erst im Quattrocento und in der Renaissance weiten sich wiederum die Grenzen, nur hier ins Ungeahnte. Die Freude am Nackten glüht auf in neuer Art, von erotischem Glanze erhellt; mythologische Stoffe, antike Scenen werden gemalt, und nicht immer ist es die Freude an Form, Farbe, Gedanklichem und Sinnbildlichem, das den begehrten Reiz macht. Fülle, Überschwang, Freiheit der Persönlichkeit und der Triebe ist Charakter der Zeit, und die Mode der Kunst drückt derlei begehrlich und freudig aus. Aretino der Göttliche übertreibt ja sicherlich, wenn er von den Unzüchtigkeiten der Klostermalereien berichtet, aber gewiss ist der sinnliche Zug der Kunst nun der fruchtbarste geworden. Fortan bestellte man vom Künstler nicht allein mehr die Madonna und Religiöses, nicht allein mehr griechisicher Weisheit kühle Schilderung, sondern Festlichkeiten, prangende Weiber, glitzerndes Kostüm. Jetzt auch begann mählich sich der Künstler die Freiheit der Stoffwahl zu nehmen, und im goldenen Zeitalter, in Frankreichs 18. Jahrhundert dankt die Mode wohl dem Künstler ebenso viel und mehr Anregung wie dem Besteller. Ganz frei haben ja erst die Ausstellungen, der freie kosmopolitische Handel die Schaffenden gemacht. Wie in allen Gebieten die Jahrmärkte vordem die Mode bestimmten, so sind jetzt die Wanderausstellungen, die Weltkirmessen die Lenker und Ausdrucksmittel der augenblicklichen Mode. Dass dem so ist, hört man bald beklagen, bald preisen. Doch mag man gerade in der Gegenwart wieder sehen, dass das Neuerwachen der Baulust und der Freude an dekorativen Künsten wieder eine innigere Beziehung zwischen Künstler und Abnehmer,

ein Zusammenarbeiten herstellen, und dass oft und oft ein bestimmter Stoff, die Erfüllung einer bestimmten Aufgabe vom Schaffenden verlangt wird. Dem gut modernen Gefühle von den besten Möglichkeiten der künstlerischen Produktion entspricht es ja weit mehr, alle Aufgaben beiseite zu lassen und dem Künstler die Freiheit zu geben, seine Seele auszudrücken, wo und wie es ihn treibt.

Der zarteren, oft aber auch gröberen Zusammenhänge zwischen Produktion und Mode sind ja unzählige. Epigonen und schwache Naturen dienen auch jetzt der Mode, indem sie machen, was beliebt wurde, als es ein anderer vor ihnen schuf. Der grosse Künstler zwingt die Welt zu sehen, wie er sieht, seine Schönheit anzunehmen. Er eilt seiner Zeit voraus, oder in ihm ruht die Macht, das Wesentliche der Stimmung einer Generation auszudrücken, bevor es ihr selbst noch bewusst ist. Solche Werke werden dann modern, solche Linien, Farben, Stoffe, Gefühle und Gedanken. Die Kleinen äffen dann nach, dienen aus allerlei Motiven der Mode. In Goethes Gesprächen kann man lesen, dass dem schon in jenen Tagen so war. Am 15. April 1823 scherzt er mit der Gräfin Egloffstein über „die lächerliche Sentimentalität, die an der Ordnung des Tages zu sein scheine". Und gewiss giebt er der Gräfin recht, als sie „bemerkte, dass die deutschen Romanschreiber den Anfang gemacht, den Geschmack ihrer zahlreichen Leser zu verderben, und dass nun wieder die Leser die Romanschreiber verdürben, die nur für ihre Manuskripte einen Verleger zu finden, sich jetzt ihrerseits dem herrschenden schlechten Geschmack des Publikums bequemen müssten". Aber auch von deutlichen Nachahmungen und Anregungen abgesehen, ent-

Aufnahme Anderson *Rom, Capitol*

ESQUILINISCHE VENUS

stehen zur gleichen Zeit in den verschiedensten Kunst- und Lebensfeldern ähnliche Erscheinungen: die Stimmung der Zeit prägt sich eben in mancherlei Formen aus. Man denke an die vielfach nüancierten Perioden der Romantik. Oder an die Fluten klassizistischer Begeisterung, die dem 19. Jahrhundert immer wieder einen idealischen Charakter geben wollten.

DIE KUNST EINER JEDEN EPOCHE spiegelt deren Menschenart, Kraft und Form so gut ab wie deren Schönheitsideal. Denn nirgendwo prägt sich Wunsch und Sehnsucht so wundersam und gewaltig auch ohne jegliches Zutun der Schöpfer aus als in den Werken der Phantasie. So teilen die Malereien der sich ablösenden Jahrhunderte nicht allein mit, wie Männlein und Weiblein ausgesehen haben, sondern auch, wie sie aussehen wollten, wie man sie begehrte. Nur manchmal und in der Entwickelung erst spät ist über die Künstler die Lust gekommen, das Charakteristische, auch wenn es nicht schön war, darzustellen — dann aber galt eben das Besondere, Eigenartige als schön. Von den Moden des Realismus und Idealismus möchte ich wenig sagen. Denn alle starken Kunstzeiten haben beide Arten von schöpferischen Persönlichkeiten gekannt, die einen, die dem Zuge der alles verklärenden Sehnsucht folgten und jene, die jegliches in der Natur unübertrefflich fanden, und denen also die Treue des Gesichtes die höchste Schönheit bildete. Heute

aber muss man es wohl nicht mehr im besonderen sagen, dass auch viele Male e i n Künstler beide Arten zu sehen und darzustellen in hoher Fähigkeit vereinigt und genützt hat.

Dass aber die Zeiten nicht nur den Künsten gegenüber modisch wechselnden Geschmack hatten, sondern auch dem Leben selbst, ist natürlich. Die Maler zeigen in ihren Frauenbildnissen und Festgemälden und Akten nicht allein, welche Art von Kunst den Leuten gefiel, sondern auch, wie eine Frau gestaltet sein müsse, um die Herzen zu vergewaltigen, die Augen zu freuen. Malereien und Trachten erzählen aufs trefflichste, wie die Mode mit dem Schönheitsideal der Frau umsprang.

Das griechisch-römische Schönheitsgesetz, die sogenannte klassische Schönheit ist, seit die antiken Statuen der Erde wieder entnommen waren, durch alle Zeiten im Mittelpunkte der Liebe gestanden. Regelmässigkeit, Anerkanntheit, Tradition haben selbst in jenen Kreisen, die nichts Innerliches mit der griechischen Kunst verband, keinen Zweifel an der Alleingültigkeit dieses Ideals aufkommen lassen. Auch dass die theoretische Begeisterung von den körperlichen Möglichkeiten der Rasse weit entfernt ist, hat weder Deutsche noch Franzosen je an dieser Sehnsucht gehindert, die eben im nächsten Zusammenhange mit unserer humanistischen Bildung stand und steht. Dass zwischen dem Erlöschen der spätgriechischen Kultur und den Ausgrabungen der Antiken, der Renaissance und dem Klassizismus eine Reihe anderer Schönheitsideale sich aus den besonderen Kräften jedes Volkes und jeder Zeit entwickelt hatte, dies wurde mit einem Schlage vergessen, so gut wie dass es in der antiken

Welt selbst nicht ein einziges ewiges Schönheitsideal gegeben hatte, sondern damals wie heute die Mode wechselte und Venus so gut wie Phryne nach der Kraft des Volkes, der Höhe der Kultur, der Kunst des fähigsten Bildhauers und — der Besonderheit des schönsten Modells Züge und Linien wechselten.

Die germanische Kultur, die Strenge des Mittelalters änderte gewaltsam alle Vorstellungen. Die Statuen waren im Boden vergraben, die Schönheit war des Teufels Werk, und da die Sinnlichkeit stumm sein musste, mangelte der Kunst das Beste. Traurig musste das Schönheitsideal einer Zeit anmuten, in der Bernhard von Clairvaux zornig ausrief: „Je mehr wir uns an der Bildung des Körpers erfreuen, desto heftiger entfernen wir uns von der übersinnlichen Liebe.“ Die übersinnliche Liebe, reine Geistigkeit, gedankliche Freuden, das war im Sinne der Zeit gelegen. Nach den Kreuzzügen erst, befruchtet von orientalischen Eindrücken, erwachte die Sinnlichkeit und formte sich ein neues Schönheitsideal. Schon im 12. Jahrhundert kann man ja die erste Zeit des Feminismus sehen, und dem Minnedienst jener Tage verdanken wir neue Blüten der Kunst und Litteratur. Halb ernsthaft kann man sagen: die Frau ward Mode.

Wie aber musste sie aussehen? Das Ideal deutscher Minne, die moderne Frau aus deutscher Vorzeit, wie sie die Sänger priesen, die Maler als Jungfrau Maria malten, war schmal von Gestalt, hatte kleine Brüste — der Vergleich mit runden Äpfelchen geht durch alle Zeiten — war gelenkig wie eine Ameise, ihre Haut war natürlich weiss und glatt, Beine, Arme nnd Hände sollten lang sein. Das Haar aber sollte goldgelb sein. Und vom 12. Jahrhundert an trug das deutsche Mägdlein Zöpfe.

Nicht nur die décadents und refinés, nicht nur die Primitiven der Italiener lieben die Mageren, auch die alten Deutschen und Niederländer bis ins 15. Jahrhundert sehen den schönen Menschen im langen, überlangen, schlanken, überschlanken. Jeder Stich erweist das, und die Madonnen des Lukas Kranach zeigen denselben Geschmack.

Die Frauen der Trecentisten, des Botticelli, die Venezianerinnen des Bellini und Carpaccio sind schlanke, zarte Gestalten — ich muss diesen Typus, der die Grundlage der heutigen Mode bildet, nicht erst abschildern. Die Schönheit der Primitiven, sagt man. Mählich entwickelte sich ja erst die Vorstellung von der „schönen Fülle".

Man darf nun dagegenhalten, wie im weiteren Zug der Entwickelung die italienische Frau der Vorrenaissance und Renaissance selbst geliebt wurde. Von der venezianischen Schönheit verlangt man,*) um nur einiges anzuführen:

„Das Haar soll fein, dicht, lang und gekräuselt sein, die Farbe bald dem Golde, bald dem Honig, bald glänzenden Sonnenstrahlen gleichen. Die Gestalt fordert Grösse, Festigkeit, edle Proportionen; übermässige Grösse und Embonpoint missfallen wie Hagerkeit und Kleinheit. Die schönste Farbe des Leibes ist nicht das Weiss, welches als Blässe erscheint, sondern jenes, das durch den Blutumlauf leise gerötet wird ... Das Weisse des Auges soll einen ganz leisen bläulichen Schimmer zeigen ... Das tiefblaue Auge findet Bewunderer, doch am schönsten ist ein sanftes, dunkles Braun, das in der Ruhe dem Blicke eine gewisse Heiterkeit und

*) Dialoge des Firenzuola, nach Janitscheks Übersetzung.

Milde, in der Bewegung aber einen prickelnden Reiz giebt. Das Auge selbst soll gross sein, von ovaler Form, nicht tief liegen, was dem Blicke etwas Wildes giebt, sondern vortreten . . . Die Lippen seien nicht allzu dünn, aber auch nicht allzu kräftig, ein leises Anschwellen der Unterlippe im Vergleich zur Oberlippe erhöht die Anmut des Mundes . . . Der Hals muss rund, schlank, weiss, ohne Flecken sein. Bei jeder Wendung müssen schöne Falten sichtbar werden . . . Die Schultern seien breit, von einer gewissen sanften ‚Quadratur', der Nacken soll eine sanfte, rosige Färbung haben . . . Die erste Bedingung einer schönen Brust ist Breite, doch darf kein Knochen sichtbar sein. Die Erhebungen müssen so sanft ansteigen, dass das Auge deren Ursprung kaum wahrzunehmen vermag. Die Brüste müssen fest sitzen, sie dürfen nicht zu klein sein, wenngleich viele Frauen solche Kleinheit für einen Vorzug erklären. Die Farbe soll ein glänzendes Weiss, gemischt mit einem schwachen Rosa sein . . . Das Bein sei lang, schlank, unten zart, aber mit kräftigen, schneeweissen Waden versehen . . . Der Fuss klein, schmal, aber nicht mager . . . Die Arme seien weiss, fleischig und muskulös, doch letzteres nicht in solchem Masse, dass sie eher an die Arme des Herakles als an die der Pallas erinnern. Die Hand endlich sei weiss, aber gross und etwas voll; die Finger sind schön, wenn sie lang sind, schlank, zart und gegen das Ende hin sich kaum merklich verdünnend."

Etwas später, in der Zeit des Rokoko, stellt ein Aufsatz des venezianischen Giornale della donna galante ed erodita vom Jahre 1786, wie Emil Schäffer mitteilt, die dreimal zehn Dinge zusammen, die vereint die Frau vollendet machen. Es ist vielleicht amüsant, diese

Forderungen der Schönheitsmode in Erinnerung zu bringen: drei schwarze, drei weisse, drei rote, drei lange, drei kurze, drei breite, drei dicke, drei dünne, drei schmale, drei kleine. Bei dem Frage- und Antwortspiel, das sich nun entwickelt, sind die drei schwarzen: Haare, Augen und Lider, die drei weissen: Haut, Zähne und Hände, die drei roten: Lippen, Wangen und Nägel, die drei langen: der Körper, die Haare und die Hände, die drei kurzen: die Brust, die Stirne und die Augenbrauen, die drei dicken: die Arme, die Schenkel und die Waden, die drei dünnen: Finger, Haare und Lippen, die drei schmalen: Mund, Nasenlöcher und Taille und die drei kleinen: die Zähne, die Nase und der Kopf. Gegen diese Schönheitsregeln, insbesondere was die drei dicken Dinge anbelangt, haben die Ästheten der meisten Zeiten wohl rebelliert, und in Frankreich dürfte zur gleichen Zeit, wo dieser Aufsatz erschienen ist, eine Frau mit diesen Eigenschaften keineswegs als Modeideal gegolten haben.

Man darf auch, um einen anderen Gegensatz zu zeigen, sagen, dass die Schönheit der Renaissance und gar Hochrenaissance das Weib war und nicht das Mädchen. Diese blieb aber nun lange Jahrhunderte so. Das frauenhafte Lächeln der Mona Lisa, dieses rührendsten Bildnisses geheimnisvoller Weiblichkeit, ist das höchste Symbol solcher wachen Frauenschönheit, wert, in allen Zeiten über den Schwankungen der Modeschönheit, des Modegeschmacks zu stehen. Dies ist denn auch so. Der runde Hals, der kräftige Arm, die vollen Hände, wie sie gerade die Mona Lisa so wunderbar still und innig in einander legt, sind die Elemente reifer Renaissanceschönheit. Raffael und Tizian vollenden diesen Schönheitsbegriff. Rund und

voll muss nun die Frau wirken. Und wenn auch Tizian noch eine Vielfältigkeit der Form übt, die Reife ist das Schönheitsgesetz geworden. Die feiste, prangende Frau des Rubens zeigt die äusserste Grenze solchen Geschmacks. Die Frau van Dyk'scher Tage wirkt schon mehr durch Eleganz, durch Sitte und Kostüm als durch die puren Eigenschaften von Antlitz und Körper. Rembrandt aber malt nicht mehr die weibliche Schönheit, sondern die Eigenart. Der Schönheitstypus gilt nicht mehr allzu viel, das Individuum wird um der Besonderheiten geliebt, die man nicht mehr nach allgemeinen Gesetzen und Massen wertet.

Die klassische Schönheit ist im Rokoko so gut verloren gegangen, wie in spanischer und vlämischer Kunstübung. Zierlichkeit, Grazie, Anmut sind die Forderungen der Mode. Frauen wie Porzellanfigürchen richten Frankreich zu Grunde, und dick zu werden ist ein Unglück, „Grasse" ein Schimpfwort. Hat in der klassischen Zeit schöne Ruhe, im Mittelalter Unberührtheit und Weltfremdheit, in der Renaissance volle Persönlichkeit und reife Weiblichkeit als höchster Frauenreiz gegolten, so sind nun die Tage der sieghaften Koketterie, der spielerischen Anmut; Kunst wird bei der Frau fast mehr geschätzt als Natur. Und die bemalten Sèvres-Figürchen sind realistische Bildnisse, denn die Damen malten nach deren Vorbilde Wangen und Brauen. Strengere Formen verlangt der Geschmack der Revolution, des Empire. Die Zeiten klassizistischer Stimmung kehren sich antiken Schönheitsidealen zu, bis die Romantik an die Stelle der Ruhe Bewegtheit des Gemütes, an die Stelle der Schönheit wiederum Zartheit, an die Stelle der Reife das Schmachten setzt. Dass das Jahrhundert,

Aufnahme Hanfstaengl Kassel: Gemälde-Galerie

SASKIA VAN UYLENBURGH ALS BRAUT

voll muss nun die Frau wirken. Und wenn auch Tizian noch eine Vielfältigkeit der Form übt, die Reife ist das Schönheitsgesetz geworden. Die feiste, prangende Frau des Rubens zeigt die äusserste Grenze solchen Geschmacks. Die Frau van Dyk'scher Tage wirkt schon mehr durch Eleganz, durch Sitte und Kostüm als durch die puren Eigenschaften von Antlitz und Körper. Rembrandt aber malt nicht mehr die weibliche Schönheit, sondern die Eigenart. Der Schönheitstypus gilt nicht mehr allzu viel, das Individuum wird um der Besonderheiten geliebt, die man nicht mehr nach allgemeinen Gesetzen und Massen wertet.

Die klassische Schönheit ist im Rokoko so gut verloren gegangen, wie in spanischer und vlämischer Kunstübung. Zierlichkeit, Grazie, Anmut sind die Forderungen der Mode. Frauen wie Porzellanfigürchen richten Frankreich zu Grunde, und dick zu werden ist ein Unglück, „Grasse" ein Schimpfwort. Hat in der klassischen Zeit schöne Ruhe, im Mittelalter Unberührtheit und Weltfremdheit, in der Renaissance volle Persönlichkeit und reife Weiblichkeit als höchster Frauenreiz gegolten, so sind nun die Tage der sieghaften Koketterie, der spielerischen Anmut; Kunst wird bei der Frau fast mehr geschätzt als Natur. Und die bemalten Sèvres-Figürchen sind realistische Bildnisse, denn die Damen malten nach deren Vorbilde Wangen und Brauen. Strengere Formen verlangt der Geschmack der Revolution, des Empire. Die Zeiten klassizistischer Stimmung kehren sich antiken Schönheitsidealen zu, bis die Romantik an die Stelle der Ruhe Bewegtheit des Gemütes, an die Stelle der Schönheit wiederum Zartheit, an die Stelle der Reife das Schmachten setzt. Dass das Jahrhundert,

Aufnahme Hanfstaengl *Kassel: Gemälde-Galerie*

SASKIA VAN UYLENBURGH ALS BRAUT

das unsere Generation zu Grabe getragen hat, von Eklektikerart war und immer wieder die Ideale vergangener Tage auffrischte, in allen Gebieten des Stils und Geschmacks beständig Repetitionskurse vornahm, ist allbekannt. Während — ein gallisches Ideal — die puppenhafte, zierliche, gebrechliche Frau als Typus wenigstens immer bleibt, schweben in deutsch-österreichischen Ländern die Neigungen der Gemüter zwischen Brünhilde und ätherischer Britin. Fluten der Kunstbegeisterung, Moden der Trachten, politische Neigungen geben den Ausschlag. Nach dem deutsch-französischen Krieg war der modische Schönheitsbegriff der kräftigen, vollbusigen Germania geneigt, indes doch auch die Berührung mit französischer Kultur in den Grossstädten einen Hang zu zierlich künstlicher Gracilität geschaffen hatte. Nun ist ja England Mode und Primitivität Schlagwort. Nur ist das Modeideal diesmal tyrannisch wie selten; zu den zarten ätherischen Mädchen, den Frauen des Botticelli, des Burne-Jones geht die Sehnsucht. Mancherlei Ursachen wirken für die Anglomanie, die ja nicht allein in der Bildung des modernen Schönheitsideals, sondern überall auftritt. Höhere gesellschaftliche Kultur (bei allem Pharisäertum) ist wohl der schwerwiegendste Grund hierfür. Wenn auch die französische Kunst immer noch die stärkeren Persönlichkeiten zeigt, auf uns stärkeren Reiz übt, so musste doch auf die Durchbildung unserer Kultur England die grösste Wirkung üben, da dort jene sozial-ästhetischen Forderungen, die bei uns erst im letzten Jahrzehnt aufgestellt wurden, seit der Mitte des Jahrhunderts ins Leben umgesetzt werden. Der Eintritt des Sports in das Dasein aller Schichten giebt eine stark wirkende Ursache für die

Anglisierung unserer Schönheit. Denn Tennis, Fussball, Zweirad, das kommt ja alles von drüben, hat die passenden Kleiderformen nicht nur für Männer, was ja längst üblich war, sondern auch für Frauen, mitgeführt, und die Tracht, die man trägt, Bewegungen, die man täglich übt, ändern die Körperlinien, bringen vor allem zum Bewusstsein, wie ein Körper sein soll, der bestimmten Übungen zu dienen hat. Wie man nun von England schon fest behaupten kann, dass die Mode präraphaelitischer Verhimmelung, die aus einer lieben und tiefen Episode der Kunst eine Despotie machte, den Menschentypus verändert hat, so wird man auch in unseren Gegenden bereits die Einwirkung des jetzigen künstlerischen Schönheitsbegriffes auf die lebendigen Frauen beobachten können. Die Tracht, Hygiene, Massage, der Wunsch thun da das Ihre. Das sezessionistische Weib ist ein Zerrbild, aber dass die Weibesschönheit nur erhöht wird durch eine Mode, die die Überfülle hasst, die Linie neben der Form gelten lässt, wird heute jeder Geschmackvolle zugeben. Die grosse Wandlung vom Schönheitsideal der vollen Frau zum schlanken Körperchen spiegelt die Plastik in ihrer modernen Entwickelung ab. Man vergleiche z. B. die französischen Bronzen, wie sie der Typus Barbedienne giebt, mit den Figürchen des Vallgreen. Oder den vollrunden gewohnten Frauenakt der üblichen Statue mit der herben Schönheit des Max Kruseschen Aktes.

* * *

Seltsam ist es dem Betrachter wechselnder Weibesschönheit zu erkennen, wie verschieden jede Zeit die Grundlage ihres Ideales nimmt: ob man nämlich an die nackte oder die bekleidete Frau denkt oder gar an die entkleidete. Die wenigen Andeutungen, die bald über die künstlerischen Moden der Tracht gegeben werden sollen, werden dann darauf hinweisen, wie stark in manchen Zeiten der Hang war, die Schönheit nur nach dem Kleide zu prüfen und wie dann auch der Körper unter dem Putze verschwand und man ein mehr oder weniger kunstvolles Gerüst als Frau ansprach.

Die sogenannte klassische Schönheit ist nackt, oder doch so verhüllt, dass sie durch die Körperlinie wirkt. Der blosse Leib ist beim Manne natürlich, bei der Frau ist blosse Brust und hochgeschürzter Rock durchaus gewohnt. Dass Phryne ihr Kleid fallen lässt, um die Richter zu überzeugen, hat ja allerdings schon die Antike als Pikanterie empfunden; aber die hellenische Bekleidung liess doch den Körper sehen und spüren. Und als man dem Sokrates eine Frau als Schönheit pries, ging er, von vielen Schülern geleitet, hin, und sie liess die Pracht ihres Leibes sehen, und nun konnte er bestätigen: Ja, sie ist schön. Dass das Mittelalter das Nackte verpönte, begreift man aus der kühlen Atmosphäre der Zeit, die Verstand, Vernunft, Wissen und Gelehrsamkeit an die Stelle einer sinnlichen Lebensbeziehung setzen. So mussten sich Quattrocento und Renaissance erst wieder den Akt entdecken, die Freude am Menschenleib neu finden. Mythologische Stoffe gaben dann den Vorwand zur Darstellung. Adam und Eva waren schliesslich oft und in allen Zeiten unbekleidet dargestellt worden, aber die Nacktheit, die

Freude am Körper, seiner Linie, seinem Rhythmus hatte gefehlt. Anders sahen Italiener, anders Deutsche den Frauenleib. Lucas Cranach malt die Venus: eine Frau mit mageren Brüsten, dickem Bauch, dünnen Armen. Die Schönheit liegt im Antlitz. Der Körper ist eher getreu dem Typus der Zeit als heidnisch schön, oder auch nur von der Sehnsucht eingegeben. Dürer freut sich an Scenen im Frauenbad; aber wie unbarmherzig sind da die Körper angeschaut. Immerhin das Nackte ist als künstlerischer Stoff verstattet. Rembrandt, Rubens freuen sich an den Rundungen, die ohne jede Bekleidung am kräftigsten wirken. Tizian schon ist ein Negligémaler. Das Rokoko bringt aber nun die ganze Fülle von Entkleidungen, und wo die nackte Frau hüllenlos gemalt oder gestochen oder radiert ist, fehlt doch fast nie der Hinweis auf die Entkleidung, die den Charme der Scene ausmacht. Die Geschichte des Modells setzt da kräftig ein. Ein Beruf war es seit jeher, den Körper den fremden Augen preiszugeben, und jede Zeit hatte dem Modemaler ehrgeizige Modelle aus Liebhaberei und eifersüchtige Ehefrauen zugeschrieben. Verschieden jedoch haben die Zeiten die Preisgabe des Körpers den Blicken des Künstlers beurteilt. Als die Fürstin Pauline von Borghese ihres schönen Leibes sich freuend dem Canova nackt sass, da schauerte die Hofdame, die der Sitzung beiwohnen sollte. „Hoheit wollen doch nicht wirklich . . .?“ „Meinen Sie, ich könnte mich erkälten? Dann kann ja der Ofen geheizt werden,“ gab die Fürstin zur Antwort.

Die Anekdote weist darauf hin, wie sehr die Stimmung der Zeit einer natürlichen Auffassung geneigt war. W i e die Nacktheit gesehen wird, das ist ja — eine

Binsenwahrheit auch dies — die Hauptsache. Von der Renaissance bis in die Tage des Rokoko hatte man das Nackte als natürlich gemalt; die Sinnenfreude war nicht ausgeschaltet und die Zahl der Körperstudien der grossen Künstler zeigt, dass, wie ja natürlich, der Frauenleib im Centrum der künstlerischen Darstellung stand. Wie das 17. Jahrhundert (Murillo, Velazquez) den Naturalismus, so führte das 18. die Erotik als bestimmendes Moment ein; gewiss war aber schon früher Unzüchtiges gemalt wie geschrieben worden. Hier frage ich ja nur nach dem öffentlichen Geschmack, der Mode. Nun war also der erotisch angesehene Leib Stoff der Darstellung geworden. Noch aber ist der Geist, die Grazie, der Witz die Hauptsache. Erst das 19. Jahrhundert brachte in der Epigonenzeit das nur lüsterne Bild. Man vergleiche die frechsten Bilder und Blätter des Rokoko, Fragonards Werke zum Beispiel, mit den Alkovenbildern des 19. Jahrhunderts, wie sie von talentvollen Männern (wie Henner) angefangen bis zu ärmlichen Kopisten überall verfertigt werden und Mode sind, und man wird nicht allein den Abstand der Kunst, sondern auch den der Sitte bestaunen. Jetzt ist in der Malerei wie in der Skulptur allmählich der nackte Leib wie jeder andere Stoff ein Vorwand zu künstlerischer Darstellung geworden. Man malt Farben, Lichter, Linien des Aktes wie der Landschaft. Natürlich aber, dies sei wiederholt, erwachsen immer wieder schöpferische Persönlichkeiten, die unabhängig oder auch im Gegensatz zur herrschenden Mode Erotisches malen oder radieren. Sie sprechen aus, was in ihnen ist. Ihre Werke mögen ja eine kurze Zeit Mode werden. Zumeist aber wird die Wut, Ironie, der Witz, Spott, Hohn oder Zorn ihrer Erotik doch nur den Wenigen, den Kennern, zur Freude

gereichen. Der Name des Félicien Rops muss da genannt werden.

Wer der Meinung ist, dass Moral und Geschmack zumeist dasselbe Ziel haben, dasselbe gutheissen und dasselbe verdammen, der wird vermutlich in der Geschichte der menschlichen Tracht die beste Bestätigung solchen Glaubens finden. Die Bedeutung der Tracht für die ästhetische Kultur einer jeden Zeit kann gar nicht überschätzt werden. Die Malerei ist nicht allein durch die Bildniskunst von dem Kostüm der Zeit abhängig, man wird auch immer finden, dass die Farben der Maler mit den Farben der Schneider eine enge Berührung haben, und auch die Ornamentik der dekorativen Künste und der Tracht sind stets aufs innigste mit einander verwandt. Jener Kreislauf der Befruchtung von Kunst und Leben und Leben und Kunst, von dem hier schon die Rede war, tritt natürlich auf diesem Gebiete am stärksten hervor. So können wir von Bildern in ihrer historischen Reihenfolge die Geschichte der Trachten und auf diesem Wege denn auch Andeutungen über die Bedeutung und Entwickelung der Moden ablesen.

Viel wissen wir von den modernen oder, wie man früher sagte, modischen Trachten aller Zeiten aus den Gesetzen und Polizei-Verordnungen. Denn bis spät in unser Jahrhundert hinein hat es Menschen gegeben, die weit über die Stränge hauten, und da die ungeschriebenen Gesetze des Geschmacks erst im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte eine steigende Bedeutung und Wirksamkeit gewannen, so war es die Sache der Polizei und der Behörden, gegen die Verirrungen der Mode einzuschreiten. Sowohl die Sittlichkeit als die Wohlfahrt der Länder ist oft verletzt worden, und in vielerlei Edikten aus dem 14. und 15. Jahrhundert wird zur Schamhaftigkeit gemahnt, ebenso wie der Verschwendung Einhalt gethan werden soll. Die Kleidergesetze und die Pasquille vergangener Jahrhunderte haben dasselbe Amt dem Publikum gegenüber auszuüben gesucht wie die Witzblätter und Karikaturen oder die Zeitungspolemiken des 19. Jahrhunderts. Man darf jedoch nicht glauben, dass der Modeteufel nur bei den Frauen zu bekämpfen gewesen sei. Dass man nicht mehr als 12 oder 14 Ellen Stoff zu einer Hose nehmen dürfe, ist ein deutsches Gesetz des 16. Jahrhunderts und wohl angebracht in einer Zeit, da man bis zu 130 Ellen Stoff für eine so gefaltelte Pumphose gebrauchte und ein Edelmann manchesmal den Erlös von einigen Dörfern für den Erwerb solch eines Kleidungsstückes verwenden musste. Ja in Dänemark, wo man noch strenger war, gab es ein Gesetz, das verordnete, dass dem Besitzer solch einer Hose dieselbe auf dem Leibe zerschnitten werden müsse. Die Männerkleidung früher mittelalterlicher Zeiten war meist in grellen Farben gehalten, zuerst das ganze Kleid in derselben Farbe, bis dann die geteilte Tracht aufkam; man

kleidete den Rumpf in anders gefärbtes Tuch als die Beine, ja man änderte auch die Farbe im Längsschnitte der Figur oder man näherte sich immer mehr dem Harlekin-Kostüm, indem man förmlich Figuren durch die Zusammenstellung der Farben und Tuchausschnitte bildete. So kann man in der Zeit vor der Renaissance wirklich von einer Ornamentik der Tracht sprechen. Dass in diesen Tagen zwischen der Männer- und der Frauenmode mancherlei Berührung vorkam, ist selbstverständlich.

Im 15. Jahrhundert, diesem Jahrhundert völligster Modenarrheit, dekolletieren die Männer ihre Schultern, Nacken und Arme, wie die Weiblein, und die Tracht soll mithelfen, die Körper der beiden Geschlechter einander ähnlich zu gestalten. Ja, es giebt sogar falsche Brüste — für die Männer! — und die Bildnisse der Zeit streben solcher Modeschönheit zu genügen. Die Soldatentrachten führten die Buntheit, die Lust am Pittoresken immer mehr ein, und der lichtblaue einfache Rock, den die Trachtenbilder des 14. Jahrhunderts den Männern immer anzogen, ob Römisches, Heidnisches oder Mittelalterliches dargestellt werden sollte, verschwand mit der schimmernden Rüstung, und an deren Stelle trat das geschlitzte Kleid und später erst der lange Knierock, der als Hoftracht, Strassenrock, Revolutionskleid mancherlei Wandlung in Schnitt, Farbe und Aufputz durchzumachen hatte, bis im 19. Jahrhundert die Aufnahme englischer Herrentracht allgemein wurde. Erst als man in der Männerwelt sich wieder mit der Einfarbigkeit begnügte und im Laufe der Jahrzehnte nur durch die Kostbarkeit der Stoffe zu wirken begann, blieb die Buntheit mehr den Frauen vorbehalten. — Natürlich drückte nicht nur das Kleid die Mode aus;

MODERNER WEIBLICHER AKT

Haar- und Barttracht, Schuhe u. s. w., das alles wechselte, unterlag Stimmungen, wurde von Gesetzen und Kleiderordnungen geregelt. Nicht allein die Soldaten mussten sich den Vorschriften über glattrasierte Gesichter, Schnurrbärte und geschorenes Haupthaar fügen; wie das ungeschriebene Gesetz von Mode und Sitte, so schrieb auch die Behörde den Kindern der einzelnen Zeiten vor, wie ihr Gesicht und Kopf ausschauen musste. Bekannt ist, dass in bewegten Zeiten, Revolutionstagen die Thatsache, ob einer Bart oder nicht trägt, ebenso bedeusam wird, wie sein Hut, seine Halsbinde, sein Schuhwerk. Die löbliche Regierung kümmerte sich aber auch eifrig darum, welchen Putz Kleid und Schuhwerk bekam. Die glatte Kleidung ist ja in der Männerwelt auch erst Ergebnis englischer Anpassung; Bänder, Schleifen, Goldbesatz und Stickerei mussten vordem das Bild beleben, und ein unerhörter Luxus wurde mit derlei Dingen getrieben, wie in der deutschen Patrizierzeit mit dem kostbaren Pelz, den man lässig oder auch gewichtig um die Schultern nahm. Schliesslich sei noch die Vielfältigkeit der Stoffe, die man für den Rock nahm, erwähnt, und für das 18. Jahrhundert die Besonderheit der Spitzenmanschette, die dem Luxus wieder weiten Spielraum liess.

Dekolletiert oder nicht dekolletiert, das war bei der Frauentracht stets die eine und meist die wichtigste Frage. Wo das Kleid anfangen müsse, das war immer eine noch wichtigere Modesache, als wo es aufzuhören habe. Die Sitte der blossen oder bedeckten Brust, der Tiefe des Ausschnittes, der freien oder verhüllten Arme ist seit dem 16. Jahrhundert unablässig von Moralisten und Ästheten behandelt worden, und die Wahl, die die

Mode trifft, hat sowohl in den einzelnen Jahrhunderten als auch innerhalb der einzelnen Perioden fortwährend gewechselt. Sowohl im Ausmasse des Decolletés als auch in der Form ist das von Jahr zu Jahr immer wieder anders geworden, und man darf die Sittlichkeit kaum als die einzige oder auch nur als die wesentlichste Ursache der Modeentscheidungen nehmen. Ein Beweis dafür ist der jetzige englische Geschmack, der für grosse Toilette unbedingt freie Brust und blosse Arme verlangt, während die öffentliche Sittlichkeit in England doch eher strenger und prüder urteilt, als dies auf dem Kontinent der Fall ist.

Eine zweite Frage, die in der Modegeschichte immer wiederkehrt und die merkwürdigsten Formen erzeugt hat, ist die Haartracht. Der schlichte Zopf wurde in der Männerzeit des 13. Jahrhunderts bald ein Mittel zu allerlei Wirkung. Man trug Hauben, Bänder, die absonderlichsten Figuren über dem Haar oder man deckte den Kopf bis auf die Stirnlocke, die man dann gerne gelb färbte. Früh schon taucht die Klage auf, dass das Weibsvolk den Safran teuer mache. Isabella von Bayern führte 1385 die Absonderlichkeit zur äussersten Grenze, indem sie in Paris mit dem „hennin" erschien, einem goldenen Kegel, den man aufs Haar setzte. In Bild und Wort wurde sie verspottet, aber die Mode dieses Kopfputzes blieb bestehen, wurde variiert. Die hochgetürmten Fontanges, die deutlichsten Zeichen der Mode des 18. Jahrhunderts und die mancherlei Perücken, die falschen Haare, das sind alles Ausflüsse derselben Bemühungen, aus der Kleidung ein Kunstwerk zu machen und statt durch die wirklichen Eigenschaften eines bestimmten Menschen durch Künsteleien zu wirken.

Dass die Tracht die Vorzüge des Körpers hervorheben, seine Mängel verhüllen soll, ist das ungeschriebene Gesetz und der tiefe Sinn jeder Mode gewesen. Und die abscheulichsten Verirrungen der Mode, die es im Laufe der Jahrhunderte überhaupt gegeben hat, sind immer darum bemüht gewesen, den Eindruck von körperlichen Vorzügen durch raffinierte Vorrichtungen zu geben, dort wo die Natur versagt hatte. Spricht man von der Psychologie der Mode, so darf man darum auch nicht verschweigen, was Bildnisse und Malereien der Zeiten an solchen Geschmacklosigkeiten mitteilen. Schon in den frühesten Jahrhunderten hat man der Natur fleissig nachgeholfen. Die Schminke ist eine uralte Erfindung, und auch hier wiederum zeigt sich die Verschiedenheit der Rassen. Während in der Zeit vor der Renaissance z. B. die Engländerinnen möglichst bleich aussehen wollten, bevorzugten die Französinnen eine frische Röte des Gesichts. Während die Engländerinnen also sich zur Ader lassen liessen und weisse, ja sogar graue Farbe auflegten, nahmen die Französinnen jenes Rouge zur Hand, das noch jetzt das geläufigste Toilettemittel ist. Gefärbte Haare, dafür giebt die Kunstgeschichte das allerschönste Beispiel her. Das vielgerühmte venezianische Blond, die schöne Freude der Bilder des Bellini so gut wie des Tizian, ist eine künstliche Farbe gewesen. Die Geschichtsschreiber der Dogenstadt berichten, mit wie viel Mühe die Frauen auf den Dächern der Häuser ihr Haar wuschen, entfärbten, von der Sonne brennen, bleichen und rösten liessen, um die gewünschte Nuance zu bekommen. Als dann später im Rokoko die Perücken üblich wurden, war für eine kurze Zeit die Sucht zu täuschen, für natürlich auszugeben, was ge-

künstelt war, ausgeschaltet. Aber bald legte man die Perücken ab, und wiederum fängt ein unablässiger Zug der Moden an, der das Haar bald wellt, bald glatt lässt, bald die Höhe der Frisur, bald ihre Breite als Schönheit festsetzt, und die Modejournale so gut wie eine Porträtgalerie berichten über die vielerlei Nuancen, denen gegenüber kurze Andeutungen vergebliche Mühe wären. Das geschminkte Gesicht, das gefärbte Haar, das sind jedoch alles noch Harmlosigkeiten der Mode, sind schliesslich Dinge, die man sogar ernsthaft verteidigen kann. Ärger sind die in den letzten Jahren ja zum Überdruss oft gescholtenen Sünden des Korsetts, der Schleppen der Frauentracht, die dem Körper künstlich Formen und Abteilungen zu geben suchen, die ihm von Natur aus nicht eigen sind.

Die Vielfältigkeit der modischen Kleidung und die Freude an der Tracht, die im 14., 15. und 16. Jahrhundert herrschte, hat sich in vielen Trachtenbildern, Modeblättern, Bildnissen geäussert. Erst das 17. Jahrhundert lässt da nach, das 18. aber bringt dann die Hochflut der bedeutungsvollen Äusserlichkeiten, der Kostümierung des ganzen Lebens. Von Kleid und Seele bis zu Garten und Haus. Eilig wechselte der Geschmack. „Wer früher ein guter Schneider war, der taugt jetzt keinen Deut mehr," heisst es schon früh und doch recht im Stile des 19. und 20. Jahrhunderts. Dazu kam, dass kleine Abänderungen, individuelle Äusserungen, persönliche Umgestaltungen und Einflüsse auf die Mode bis ins 18. Jahrhundert viel häufiger waren als später, da man sich der französischen Uniform beugte. So sind die Formen der Kleidung schon lange vor dem Rokoko, das gerne als Höhepunkt der Frauen-

tracht angesehen wird, von so grosser Mannigfaltigkeit, dass die Kostümkunde zur schwierigsten Wissenschaft wird. Das 15. Jahrhundert hatte — um nur ganz Weniges und Flüchtiges zu sagen — ein ganz enges Kleid, das den Körper presste, und daher Schlitze nötig machte. Der Einbruch des 16. bringt die Taillengliederung, Schnürbrust und die Häufung der Kleiderröcke; später im 17. und 18. Jahrhundert nennt man die drei gewöhnlich getragenen recht witzig: la modeste, den obersten, la friponne, den mittleren, la secrète, den letzten. Zuerst sitzt die Taille hoch, der Rock ist reich gefältelt, der Leib sehr reich mit Bäuschchen, Unterlagen, Goldbelag und Stickerei geziert. Der hängende Rock, den man auch an Bändern von den Schultern herab halten muss, macht allmählich dem weiten Kleiderrock Platz. Aus Spanien kommt, als im 17. Jahrhundert von da die Mode beherscht wird, die Sitte der steifen Kleider, und so ist zum Reifrock der Pompadour alles bereitet. Die vielen Kleinigkeiten der Mode, deren Wichtigkeit für die malerische Artung der Zeiten so wichtig ist, Halstracht, Bäffchen, die Arten des Schuhwerks, davon kann hier nicht die Rede sein. Die Musterung der Kleider unterlag natürlich dem Stilwandel. Das Mittelalter zeigt vielfach Blumen, später ist die Arabeske häufiger. Das 17. Jahrhundert bringt einfache Muster, während die Farben, die man trägt, zahlreicher werden. Die ganz alten Kostüme, bis ins 13. Jahrhundert etwa, zeigen ja fast nur ein sehr lichtes Blau und ein stumpfes Rot. Das Blau tritt als Modefarbe dann in den Hintergrund, rot, schwarz und safrangelb werden häufiger; das 16. Jahrhundert aber ist schon sehr bunt, und im 17. und gar 18. ist die Freude an der Nuance, dem Tone wie in der Malerei

und Dekoration so auch in der Tracht massgebend geworden.

Schon die spanische Mode hatte der Phantasie des Schneiders einen grossen Spielraum gelassen, und man war allmählich dahin gekommen, nicht mehr nach den Zwecken der einzelnen Bekleidungsstücke zu fragen, sondern nur noch die dekorative Wirkung ins Auge zu fassen. Um wieviel mehr war das dann am Hofe der französischen Könige der Fall, als nach der Vorschrift der Pompadour der hoffähige Reifrock 4½ Ellen im Durchmass haben musste. Der Reifrock, der damals aufkam, durch die Revolution verdrängt wurde, wieder Mode wurde und schliesslich in der Krinoline seine schrecklichste Form fand, ist das schönste Beispiel für eine Modeform, der jede logische Berechtigung fehlt. Man denke doch, dass ein Jahrhundert hindurch die Frauen förmliche Draht- und Eisengestelle von erheblichem Gewicht mit sich trugen, verwickelte Konstruktionen, die darauf eingerichtet waren, dass man dieses Drahtgitter beim Niedersitzen zusammenzog, kurz, groteske Gerüste. Vom Körper war nichts mehr zu sehen, nichts mehr zu erraten, nichts mehr zu verhüllen. Die hübscheste Anekdote über die Mode der Reifröcke und Krinolinen ist aber in der Naivität jenes Zollwächters gegeben, der an der Grenze ein solches Monstrum zu untersuchen hatte. Er wusste nicht, wozu derlei dienen könne, und schrieb in die Erklärung für diese Drahtmaschine beruhigt hinein: ein Kinderwagen. (Wer aber im letzten Jahr in Paris war oder sich sonst um die Mode bekümmert, weiss, dass die Reifröcke und Krinolinen — nun wieder Mode werden.)

So also sah die Frau unterhalb der Taille aus.

Darüber aber verlangte man dem Ideal der Frauenschönheit nach wechselnd einen sanften oder vollen Busen, und die Mode konnte nichts anderes thun, als durch allerlei Maschinen auch da nachhelfen. Schon im 18. Jahrhundert wird berichtet, dass es Wachsbusen mit Springfedern gab, die eine künstliche Atmung vortäuschen konnten. Ja, gar dass dieses Wachs erröten könne, behaupteten die Witzlinge. Das sind ja nun natürlich Spässe; authentisch aber wird berichtet, dass im Jahr 1805 ein Modewarenhändler künstliche Busen aus getöntem Leder mit Äderchen und künstlicher Atmung für den Preis von sieben Louis das Stück geliefert hat. So haben alte Zeiten die abgeschmackten Witze der Coupletsänger durch noch abgeschmacktere Wahrhaftigkeit ersetzt.

Es konnte mir nicht einfallen, die Geschichte der Frauentracht von allem Anfang an, wenn auch nur in Andeutungen, wiederzugeben. Nur was nach der Rokokotracht kam, sei in wenigen Sätzen mitgeteilt, weil alle diese Moden in unserer Zeit nebeneinander und nacheinander ihre Auferstehung feiern. Als die Guillotine gearbeitet hatte und die koketten Trachten verschwanden, da wählte man die griechisch-römische Kleidung — wie ein Zeitgenosse sagt „afin de mieux se livrer aux caresses". Das sogenannte Empirekleid, das ja gerade jetzt seine Wiedergeburt gefeiert hat, wird geschaffen, der Rock höchstens geschürzt, der Stoff, den man verwendet, ist durchscheinend, wenn nicht gar Musselin, das Ornament einfach, und ein Häubchen bedeckt das bescheiden frisierte Haupt. Ein blasses Band in den Haaren, das ist der Kopfputz. Napoleon zieht nach Ägypten, und die Folge ist, dass indische und orientalische Gewebe, Shawls, Kaschmirs

Mode werden. Aus den lang fliessenden Gewändern wird dann der Spencer, als man sich wieder darauf besinnt, die Körperlinie zu verkleiden. Aus der Tunika wurde durch Raffen ein Kleid, dem Reifrock, der Krinoline wird wieder ihr Recht. Endlich um 1819 oder 1820 tritt in den Kostümbildern das Leibchen und das Mieder auf, um dann bis ans Ende des Jahrhunderts nicht mehr zu verschwinden. Die Röcke werden wieder weiter, wiederum herrschen Reifrock und Krinoline. Um die Mitte des Jahrhunderts, in der Zeit der Revolutionen, ändert sich mehr als die Frauentracht die Männerkleidung, die schlicht, einfach, englisch wird, der jetzigen immer näher kommt. In die Frauentracht tritt jener Umhang ein, der die Biedermaierzeit des Kostüms so hübsch charakterisiert. Die Modegeschichte verzeichnet für die 50er Jahre das erste regelmässige Auftreten der Volants an den Kleiderröcken, das ja schon auf Modestichen am Ende des 17. Jahrhunderts auftritt. Endlich 1865, wenn ich nicht irre, ist das bemerkenswerte Datum, wo die Schleppe ihren Einzug in die Modewelt hält. Die Mode der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wird von der sogenannten Phantasie geschaffen, der des Schneiders natürlich. Kaum dass Piloty und Makart das Fest-Kostüm etwas beeinflussen. Diese Phantasie des Schneiders ist dieselbe wie die des Tapezierers, die in diesen Tagen den Wohnungsstil angiebt: es ist der Mangel an Erfindung und meist an Geschmack, der sich mit dem Zusammenstapeln von vielerlei Formen, Ornamenten, Behängen hilft, der kein Mass, keine malerische Berücksichtigung, keine Hingabe an den Zweck kennt. Die Geschichte des modernen Hutes wäre hier zu schreiben.

GHIRLANDAJO

Paris, Gallerie Kann

GIOVANNA TORNABUONI

TIZIAN

Madrid, Prado

ISABELLA VON PORTUGAL

VAN DYCK

Windsor, Schlossgallerie

BEATRICE DE CUSANCE

GOYA

London, National-Gallery

DONNA ISABEL COBOS DE POROEL

Die letzte Moderevolution machen nun wir mit, und nur in einem einzigen Satze soll auf den Zusammenhang zwischen der englischen präraffaelitischen Kunst, der Linienkunst unserer Zeit überhaupt und dem neugeschaffenen Reformkleid hingewiesen werden. Hier ist wieder einmal das Gesetz gestellt, dass der Körper frei und gelöst sein soll, dass alle Wirkungen aus den natürlichen Eigenschaften des Menschen und nicht aus den künstlichen der Kleider entspringen sollen. Hygiene und Ästhetik haben sich verbündet, um das Mieder zu entthronen und eine neue Tracht zu schaffen.

Wie die Formen der Kleider, so haben natürlich auch die Farben immer wieder im Einklange mit der modischen Kunst gewechselt. Das Grelle hat sich allmählich gegeben, und das 19. Jahrhundert war eigentlich eine Zeit der stumpfen Farben. Es fing mit der unumschränkten Herrschaft des Weiss an. Madame Recamier hat noch als 65 jährige Frau schneeweisse Musselinkleider getragen und damit der Kunstmode ihre Richtung gegeben. Dass einzelne hervorragende Persönlichkeiten die Farbe der Zeit angegeben haben, ist allbekannt. Oft nahm man diese Farbe auch von der Lieblingsblume des herrschenden Geschlechtes her, und eine ausführliche Geschichte der Mode müsste alle diese Schwankungen und Neigungen des öffentlichen Geschmackes verzeichnen. Das Rot, das die Du Barry liebte, hat nicht nur einer bestimmten Porzellangattung der Manufaktur von Sèvres ihren Charakter gegeben, es bestimmte auch die Farbe der Tracht, und jenes stumpfe bleiche Gelb, das man noch heute Isabellengelb nennt, hat seine Bezeichnung von jener Königin Isabella von Spanien, die im Jahre 1601

ein Gelübde leistete, ihr Hemd nicht eher zu wechseln, als bis Ostende eingenommen sei. Das aber dauerte drei Jahre, und so bekam das Spitzenhemd eine gelbe, brüchige Farbe. Um nur noch von modernen Farben zu reden: die Berichte der Modenzeitungen wissen für jedes Jahr eine neue Nuance anzugeben. Der Zusammenhang mit der sogenannt modernen Malerei ist klar. Als in den 80er Jahren die Impressionisten die Gewalt der Farbe entdeckten, das Atelier verliessen und aus der freien Luft und dem freien Licht sich ihre Töne holten, da trat langsam auch in unserer Mode der Zug nach bunteren und grelleren Farben ein. Ja eine Reihe von Farben wurde sozusagen entdeckt. Das Violett, das starke Rot findet man erst seit wenigen Jahren sowohl in der Tracht als auch in der übrigen Stoffindustrie und in unseren Wohnungen. Jetzt, da zu dem impressionistischen Zuge unserer Kunst auch noch andere Einflüsse getreten sind, vor allem der Japans, und man sich wiederum mehr auf Nuancen besinnt, sind denn auch die unentschiedenen Farben mehr Mode geworden, („Beige", „Mauve" u. s. w.). Dazu kommt die Vielfältigkeit der Abstufungen, die die moderne Technik gewähren kann, und die Nähe, in die uns der Orient und Asien durch die besseren Verkehrsmöglichkeiten gerückt ist. So wird man die Modefarben unserer Tage nicht mehr mit einfachen Bezeichnungen und kurzen Gesetzen feststellen können, und vielleicht gelingt es uns in der That, wenn auch nicht auf dem Gebiete der Form, so doch auf dem Gebiete der Farbe das Ideal zu erreichen, das vielen Menschen vorschwebt: nämlich eine individuelle Auswahl. Burckhardt behauptet in seinem Buche von der Renaissance, dass die Florentiner in hohen Kunst-

zeiten eine individuelle Tracht gehabt hätten. Andere bestreiten dies. Mode und Individualität, das sind ja unerbittliche Widersacher.

EFRAGT MAN DIE KÜNSTLERISCHEN Werke des 18. Jahrhunderts nach dem französischen Leben, nach der Mode, statt wieder einmal die Geschichte zu bemühen, diese vieille dame menteuse et exaltée — das Wort ist von Maupassant — so ersteht einem ein schiefes, sicherlich ungerechtes und ebenso sicherlich wundersam ausdruckreiches Bild. Und dieses soll hier mit einiger Ausführlichkeit nachgezeichnet werden, da das 19. Jahrhundert viel geerbt und vieles wieder aufgenommen hat, was diese Zeit schuf und da in wenigen Epochen die grosse Kunst ein so helles Spiegelbild der Moden ihrer Zeit giebt. Das Leben scheint ein Spiel, ein Tanz, ein Fest gewesen zu sein. Als das Jahrhundert anhob und der vierzehnte Ludwig noch herrschte: ein strenges, steifes, geregeltes Fest, Ballett in genau bestimmtem Kostüm und mit getreulich eingehaltenen Figuren. Als Ludwig XV. den Roi Soleil ablöste, wird alles lebhafter. Die Gruppen sind freier, Galanterie und Pose ungezwungener. Das Ballett tritt hinter dem improvisierten Feste zurück. Und noch eine Generation später — Ludwig XVI.

herrscht und Greuze ist der Maler der Zeit — spielt man mit Kinderstubenfreudigkeit Blindekuh und Lotto. Und schliesslich der letzte Tanz des grand siècle: die Revolution, mit ihren wirren Ineinanderschlingungen von Höflingsaufstand und sozialer Volksempörung. Und mit der Erkenntnis der Volksrechte, mit der ersten Frauenrechtlerin, jener Mary Wollstonecraft, hinterlässt das scheidende Zeitalter noch ein sozusagen epochemachendes Geschenk: den Walzer, der um diese Jahrhundertwende erfunden oder doch durch die französische Mode beglaubigt wird. Das ist so eine Bilderfolge, wie sie die Gemälde und Stiche der Chardin, Le Tour, Boucher, Watteau, Lancret, Fragonard, Greuze, die Bauten und Innendekorationen der Stile Regence, Rokoko, Louis XVI. und Directoire erstehen lassen. Das Leben, ein Fest. Ländliche, venezianische, musikalische und tanzfrohe Feste. Die Jagd ist nur ein Anlass zu schön gruppiertem Frühstück, maskeradenhaftem Aufbruch und theatralischer Reveille, die Mahlzeiten schöne Gelegenheit zu anmutiger Geselligkeit. Spielt man Theater — auf italienische Weise geschieht es noch lieber als auf französische — so fliesst Publikum und Truppe ineinander. Die Komödie unten ist nicht nur amüsanter, oft auch besser insceniert und gespielt als die oben. Nicht umsonst hatte noch Ludwig XIV. zwanzig Jahre lang selbst und öffentlich gemimt, in mehr als einem Dutzend Verkleidungen Abwechselung von der weltgeschichtlich gewordenen Ballettrolle des Sonnenkönigs gesucht. Die Tänzerinnen der Zeit waren Herrscherinnen der höfischen Herzen, Mäcenatinnen der Künstler, Anregerinnen. Was Wunder, dass sich die Gesellschaft solchem Ruhme durch dilettantische

Künste zu nähern suchte. Und das getanzte und gemimte Schicksal von Harlekin, dem traurigen Pierrot und der armen schönen Kolombine ist ja auch das typische Verhängnis dieser society, der Ehebruch das tragische Geschick, das man ja oft genug nicht allzu tragisch nahm.

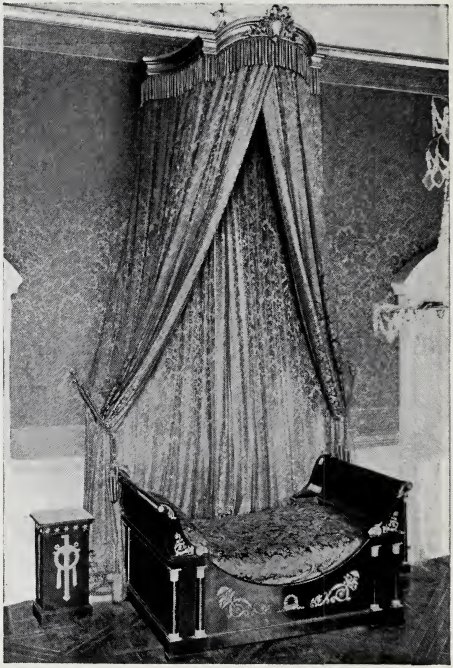
Es ist leicht, in diesen Bildern und Gravüren, diesen Photographieen von Schlössern und Salons und Lustgärten, wie sie jetzt vielerlei Werke vor Augen führen, Kulturgeschichte zu lesen. Schon die Porträts allein verraten die feinsten und verschwiegensten Dinge über die Art der Zeiten. Da sind bekannte und unbekannte Menschen in der Tracht des Tages und in feierlicher Kostümierung, die ja nicht leere Mode ist, sondern immer, wie jede häufig wiederholte Maskerade und Pose, anzeigt, wohin die Sehnsucht der Zeit geht. Da sind also die Damen im überschlichten Hauskleid, die Haare aus der Stirn gekämmt, im Garten sitzend und nachdenklich ein Poem lesend — so hat Boucher einmal die Pompadour gemalt. Oder wie derselbe Künstler dieselbe Frau ein zweites Mal verherrlichte im stilisierten Gesellschaftskleid des Rokoko, halb Salon, halb Bühne. Und nun die vielen Schäferinnen, die vielen koketten Verkleidungen, bis die Röcke länger werden und die Mieder fallen, das Hellenentum sein Modenrecht heischt, die ersten „klassischen“ und „alexandrinischen“ Bälle ihr Recht verlangen und aus der römisch-griechischen Maskerade eine neue Alltagstracht wird: Directoire und Empire, jetzt zu neuem Reformleben bestimmt. Ein anderer Blick auf diese Bildnisse und man sieht die Nuancen des Schönheitsideals: die Frauen sind mehr oder minder bien en chair; der Triumph der Venus, den

Boucher malt, ist weit, weit weg vom präraffaelitischen Spiegel der Venus des Burne-Jones. Was da steif, streng und ernst ist, war hier wirr, bewegt, lebendig. Und doch ist ein Motiv beiden Gefühlskreisen gemeinsam, und dies ist sogar das stärkste: in beiden ist das Centrum allen Lebens: die Frau.

Der Feminismus als (sensualistische) Lebensauffassung wird ja in Frankreich des 18. Jahrhunderts geboren. Und diesmal, in der ersten leichtsinnigen Wandlung eines Kultursystems, ist die Erotik das Massgebende, noch nicht die Liebe, noch nicht die scheue Königinnenverehrung, die das 19. Jahrhundert als künstlerisches Leitmotiv bringt. Immerhin — die Frau, besser die Geliebte ist die kulturbildende Gewalt. Die Könige folgten einander — man merkte es schliesslich vor allem am Wechsel der hohen Frauen und Maitressen; Ludwig XIV., der XV., der XVI., Robespierre und Napoleon — die Reihe sagt nur in den letzten Gliedern mehr als die andere: die Pompadour, der Hirschpark, die Dubarry, Marie Antoinette, Madame sans-gène, Josephine und Österreichs Erzherzogin. Denn Ludwig XIV. war nur für Ballette eine unbedingte Autorität, vom fünfzehnten sagte die Dubarry, die es ja doch wissen musste, nur Baupläne seien imstande, ihn irgend anzuregen, und jener Stil, den man den Louis XVI. nennt, ist, was ein entzückender Witz der schematischen Kunsthistorie ist, für die Dubarry, die Geliebte Ludwig XV. geschaffen worden. Aber nicht nur unter den Königen und Höflingen, auch unter dem kleinen Adel — und die Bürger gelten ja noch nicht — waren, wie es ein Jahrhundert später die Kreutzersonate aussprechen sollte, die Männer „die Leibeigenen

der Frauen", durch die Lust geknechtet. Aber noch empfand keiner solche Knechtschaft anders denn als anmutigen Kitzel der Sinne. Man denke doch, wie noch in der Katzenjammerzeit Voltaire stolz Bekenntnisse seiner Unfreiheit ablegt. Man fragt nach der Moral der Zeit, die man in ganz kindlicher Oberflächlichkeit als „frivol" zu bezeichnen sich gewöhnt hat. Allein frivol kann immer nur die Beziehung von Ständen gegen einander oder Individuen gegen einander sein. Und Frivolität ist dann nichts als übermütig-furchtloses Beharren auf den eigenen Trieben, ohne Fragen nach den Folgen. Moral aber ist ehrlich gefasst, die Formel, die in eroticis anzeigt, was an Reden oder Handlungen das triebhafte Geschlechtsgefühl verletzt. Die Pose, Lüge und Pharisäertum mögen gerne die Ehrlichkeit solcher Grenzen verschieben, das Wesentlichste drückt sich dennoch durch. Dies erzählt auf hübsche und ungezwungene Weise alle Malerei jener Tage. Der Ehebruch war natürlich im Sinne von Gesetz, Recht und offizieller Sittlichkeit verpönt. Eine Verordnung gab dem beleidigten Gatten das unbedingte Recht, die adultera auf Lebenszeit ins Kloster zu sperren. In seltenen Fällen geschah dies denn auch, und jedesmal wissen die Memoiren davon zu berichten, dass die gestrafte Frau nun die Märtyrerin ihres Kreises wurde. Allein der Alltag brachte doch geschlossene Augen, gegenseitige gütige Verzeihung. Und vor allem: die Gesellschaft kannte keine Moralgrenze, keinen Begriff „anständige Frau" nach der Bestimmung, ob dieses Weib in einem Männerexemplar die Erfüllung ihrer Geschlechtssehnsucht gefunden habe oder erst weiter gesucht habe, bei einem zweiten, dritten oder siebenten.

GOTISCHES BETT



EMPIRE BETT

Nur eines war auch hier für alle Kritik massgebend: die persönliche Kraft, Grazie und Reizfülle, die jeder Mensch der Allgemeinheit durch sein Leben schenkt, kurz der Wert des Individuums. Ruhig teilt also ein trockener Gelehrter von der charmanten jungen Frau des Boucher mit, ein Graf Tessin habe von ihr und ihrem Gatten gravierte, recht galante Illustrationen zu einem Buche L'infante jaune, gedruckt in Badinopolis 1741, bestellt, um häufige Berührung mit ihr zu haben, und in freundlichem Schmunzeln legt der Bibliograph seinen Zweifel an der „constance" der Madame Boucher dar. Aber das war nicht nur beim Künstlervolke so. Man sehe sich doch die Liste der Modelle an, die unbekleidet ihren Malern gestanden sind. Dem Boucher wird eine Liebschaft mit der Duchesse de Chartres et Orléans zugeschrieben. In der That hat er sie recht unbekleidet gemalt, und was ein Memoirenbuch Le Palais Royal von Boucher sagt, galt doch auch von den meisten Malern der Zeit: „Er war jung, schön, er liebte die schönen Frauen wie die schönen Bilder, die antiken Statuen, und alles, was seltsam war, und nie ging ein hübsches Modell aus der Thüre seines Hauses, ohne ihm die letzte Gunst erwiesen zu haben . . ." Und noch eines: wer von unseren Malern ginge an die Scene des flagrant delit, ohne von dem Stoff Karikaturwirkung zu verlangen. Nicht einmal das tragische Moment hatte im 19. Jahrhundert einen Künstler verlockt. Und im 20. Jahrhundert gälte nur die Tragikomödie des Sujets als Stoff und Motiv. Wie oft aber haben die Galanten des 18. Jahrhunderts solche Scenen in allen Abwandlungen leichterer und ernsterer Liebkosungen gemalt und radiert. Natürlich, die Freude am erotischen Witz lockte sie. Aber dennoch,

die Hemmung, die das Tragische solcher Überraschung heute abgäbe, war doch schwächer. Ein Gang mit Fleurett und Dolch hatte weniger zu sagen und vor allem: die Frau litt unter solchem Abenteuer nicht mehr als eine anmutige Schwermut, die oft aufs beste zu Gesichte steht. Ausnahmen, wo nicht die Konvention, die gute Sitte, das Besitzgefühl, sondern die Leidenschaft verletzt wird, gelten natürlich. Und die Tragödie erschütterter und enttäuschter Liebe gehört allen Zeiten. Aber man sehe sich doch auf diesen Bildern um: Ein zärtlich Paar wird in enger Verschlingung auf einer Gartenbank ertappt. In scheuer Scham fahren sie auf, aber die hübsche kleine Hand bleibt doch liebkosend und anmutig auf dem Arm des Geliebten liegen. So malt's de Troy. Um wie viel kühner ging erst Fragonard an solche Scenen. Überhaupt es war eine Zeit der zärtlichen Berührungen. Keine Tasse Thee konnte getrunken werden, keine Laterna magica konnte ihre bunten Bildchen produzieren, ohne dass Hände sich verschlangen, leise Liebkosungen heimlich und doch offen getauscht wurden. Erwachsene und Kinder — es ist das ewig gleiche Spiel; auch ob es Watteau oder später Pater oder Lancret malen.

Allein dennoch — wer wollte bei all dieser libertinage glauben, dass es eine Zeit der Freiheit und Natürlichkeit gewesen wäre? Niemals war es mehr Mode, das Leben zu stilisieren; Kunst und Natur flossen ineinander. Die Gärten wurden verkünstelt, die Salons mussten Gärten gleichen. Die Decken wurden mit Blumen und Guirlanden bemalt und ein blassblauer Himmel sollte die Höhe des Raumes ins Unermessliche steigern. Das Ornament des Rokoko,

die Muschel, hatte seinen guten Sinn. Es schloss aufs neue die gekünstelte Natur an die Kunst des Hofes und der Geselligkeit an. Von den Festen und Bällen her kamen die Motive der dekorativen und dann natürlich auch architektonischen Künste. Und wie die Tänze die Sujets so vieler Bilder abgaben, so befruchtete auch die Linie der Tanzkunst den Stil der Malerei. Und die grossen Tänzerinnen sind die Beschützerinnen der jungen Künstler. Watteau hat als junger Bursch die Montague geliebt, die er ja auch viele Male gemalt hat. Ja im Kreise ihrer Kolleginnen, die er immer wieder porträtieren musste, hat er erst die Kunst des Pinsels gefunden. Lancret verherrlicht die Camargo. Und Fragonard liebt wiederum die Guimard, für die er auch arbeitet, liebt sie voll Glut und voll Hass und Verachtung. Und ebendieselbe Guimard schickt David, den Maler der Revolution, nach Rom zur Ausbildung. Terpsichoren dankt David das, indem er dann die Festzüge der herrschenden Jakobiner arrangiert. So schliessen sich Kreise auf seltsame Art.

Man fängt erst mählich an zu begreifen, was der Tanz alles bedeutet hat. Wovon soll zuerst Erwähnung gethan werden? von jener Madame Sallé, die allen die Köpfe verrückte und die im kühlen England innerhalb einer kurzen Gastspielwoche 200 000 Franken einnahm? Oder von jenen beiden berühmten Tanzmeistern, den entzückendsten representative men ihrer Zeit, deren einer hochmütig sagt: Es giebt nur drei Menschen in diesem Jahrhundert: mich, Voltaire und Friedrich den Grossen, indes der zweite ausruft: Que de choses dans un menuet! und die beide kläglich in Armut und Elend verkommen. Und die beide

doch nur aussprechen, was die Note der Zeit ist: das Volk schaut noch gierig zu, wie die Grossen sich komödiantenhaft amüsieren. Das Volk schaut zu, ahmt wohl auch den Vergnügungen nach. Nur natürlich nicht mit gleichen Tanzschritten. Bei Hofe tanzte man Menuett, Gavotte, die getragene Courante, die strenge Pavane, die ernste Passacaille und den leichtsinnigen Passepied; der Bürger begnügt sich mit Brandons, das Volk hat schon die Rundtänze, die Branles und Rondes, diese halb ländlich naiven, halb mimisch-bewussten Tänze, von denen so viele Gemälde berichten. Je älter aber das Jahrhundert wird, desto ernsthafter werden die Tänze. Marie Antoinettes Regierungsthat, die Gavotte neuzubeleben, führte nur zu neuer Steifheit. Die Bilder gewannen so natürlich nicht. Auch sie werden steifer, langweiliger, verlieren den Charme des Fragonard und Watteau. Ja die besten Künstler haben sich schon bürgerlichen Sujets, dem Pot-au-feu zugewandt. Indessen aber entwickelt sich die Tanzkunst trotz allem. Der klassizistischen Züge ist schon Erwähnung gethan. Der Reigen der roten Revolution drapiert sich römisch, Directoire sollte Dictatoire heissen. Als David ein Fest komponiert, ist Robespierre graziöser Vortänzer. Während die Guillotine arbeitet, klingt die Tanzmusik weiter. Dreiundzwanzig Theater, in denen getanzt wird, und 1800 Ballhäuser sind täglich geöffnet; ja Mercier, einer der Historiographen der Revolutionstage, vermag zu behaupten, es hätte förmliche Trauerbälle gegeben, zu deren Zulassung der Nachweis notwendig gewesen sei, dass ein enger Blutsverwandter auf dem Schafott gestorben sei. Was Erstaunliches ist dies übrigens nicht in jenem Jahrhundert, in dem Yvetaux achtzigjährig

ernsthaft und feierlich als letzte Verfügung bestimmte, er solle von den Klängen einer schwermütigen Sarabande in den Tod geführt werden, „damit seine Seele leichter ins Jenseits gleite".

Der galante Tanz und die galanten Bilder geben den Kultur- und Modebegriff des Jahrhunderts. Und natürlich sind die Motive verflochten. Man malt Tänze, tanzt Gemälde. Dieselbe Gesellschaft, die sich abends im Opernfoyer, im halb goldenen, halb gartenhaften Salon des Palais Royal trifft, sieht sich am nächsten Morgen mit Mäcenatenmiene im Atelier der Modemaler. Jeder Vornehme sammelt, spielt Kunstförderer, und damals wie heute lauert hinter der demütig-aimablen Miene des Malers die Verachtung vor dem Unverstande des Mäcenas. Von Watelet, einem der grössten Kunstsammler, sagt Collé: „. . . Jawohl, er kann malen und Kupfer stechen, er macht auch Verse, allein all das so mittelmässig, das der geringste Berufskünstler unendlich hoch über ihm steht . . ." Trotzdem, diese Leute hatten denn doch zur Kunst ein festeres Verhältnis als unsere Snobs. Die Stoffe der Bilder, um die sie sich bemühten, die sie anregten, formten ihr Lebenscentrum. Und überdies: was im Gefühlsmittelpunkt der Künstler stand, war auch in ihrem: die Erotik.

Da ist Boucher, dessen Eigenart die Essenz der Kunstmoden des Jahrhunderts wurde: Er vergoldet. Er sieht licht und heiter. Vom Bildnis zur griechischen Sage, und von der Mythe zum verliebten Schäferspiel geleitet ihn eines: fröhliche Lüsternheit. Er ist immer vergnügt. Er steht nie einen Zoll über seinem Publikum, er liebt, was sie lieben, wertet wie sie. Sein Lieblingsmodell, die Murfi, ist denn auch der erste

Zögling jenes Hirschparkes, den die gealterte Madame de Pompadour ihrem König anlegt. Boucher ist der getreue Diener aller Passionen seiner Zeitgenossen. Und wie vielerlei Wünsche, Launen und Raffinements hatte diese erfindungsreiche Zeit. Da begeistert man sich plötzlich für Hampelmänner — und Boucher macht die entzückendsten für die sündhaft-kindischen Weibchen. Für die Herzogin von Orleans, mit der man ihn in galante Beziehung bringt, natürlich den erlesensten. Er kostet 1500 Franken, und das ist ein unerhörter Preis für eine Zeit, da Chardins schönste Bilder keine 500 Franken erzielen können.

Watteau, als Persönlichkeit grösser und reicher, stand schon über diesen hübsch verfaulten Dingen, die er malt. Der feine Engländer Walter Pater, der sein imaginäres Porträt entwirft, lässt ihn einen Zug der Verachtung für das Leben, das er malt, tragen. „Er malt eine Art von Komödie, die nur von der anderen Seite gesehene Tragödie sein soll." Wie immer: Er war sein Lebtag krank, sein Lebtag melancholisch. Und jeder Erfolg führte ihn wieder in die Heimat, in die freie Natur, wo er sich immer von Paris erholen musste. Und doch von der Stunde an, da er 1702 nach Paris kommt, wo es sehr traurig ist — noch herrscht Ludwig XV. nicht — ist er der Grazie des Hoflebens, den Reizen der Tänze und galanter Geselligkeit verfallen. Er mag eine ironisch-melancholische Verachtung für diese Lebensformen, diesen Lebensinhalt gehabt haben — er war es doch, der ihr den Rahmen schuf. Wie viele Salons hat er doch bemalt, wie viele Gobelins und Tapisserieen angeregt, wie viele Baupläne beeinflusst! Man hatte ja die Bau- und Einrichtungswut. Noch ein Häuschen, ein Villino

nach römischer Art, oder ein Trianon, oder doch eine „Bagatelle", noch ein Pavillönchen musste Jahr für Jahr der immer wachsenden Geselligkeit Raum schaffen. Und bewegt sich Watteau ins Metaphysische — das Wort ist für ihn wahrlich zu schwer — zeigt er das Jenseits, Elysium und eine bessere Welt, malt er die Fahrt nach dem glücklichen Eiland, so ist dies utopische Gemälde nicht weiter von der Wirklichkeit als ein phantastisches Fest der herrschenden Gesellschaftskönigin, und malt er die Freuden des Lebens: so ist dies ein heiter-offenes Gelände, von einer steinernen edlen Terrasse aus gesehen, anmutig gelagerte Gruppen, die Spieler lauschen, indes Knaben süssen Wein kühlen, ein gefleckter Schäferhund den klugen Kopf sich kraut . . . Der Tropfen Ironie, den Watteau seiner Darstellung beimischt, erhöht die Reize. Noch lebt aber Lancret, vielleicht der eleganteste dieser Maler und Fragonard, der kühnste der Zeit. Ihm ist die kokette Kleinigkeit hellenischer Freiheit ein neuer Reiz: man badet halb- und ganznackt in galanter Gesellschaft, Grotten nehmen die Anmutigen auf, Venus Anadyomene in Marmor gemeisselt sieht vom hohen Sockel zu. Das aber sind nur lüsterne Präludien. Das Thema, das er kundig und unerhört erfinderisch, mit immer neuen Nuancen variiert, ist Alkoven und Toilette. Les gaités du lit sind seine Welt. Für ihn ist das Galante nicht mehr wie für Boucher und Watteau Anlass zu geselligen Motiven, zu leicht bewegten Scenen. Es ist eins und alles seines Wesens. Keine Situation ist ihm zu gewagt. Die Connoisseurs stecken sich schon bei seinen Lebzeiten die kostbaren Blätter heimlich zu, die Liebhaber, die ihre Damen (und sich selbst) in verfänglichen Situa-

tionen gemalt haben wollen, finden den Weg zu ihm. Er ist immer bereit, eine neue — oder uralte — Lüsternheit zu verherrlichen. Und seine Betten, das Fleisch seiner Heldinnen — seit den römischen Dichtern der ars amandi hat es keinen gegeben, der so vertraut mit allen Reizen, allen Verruchtheiten, so witzig und so schöpferisch gewesen wäre.

Allein eiligst gleiten diese frechen Zeiten vorbei. Louis XVI. kommt und bürgerliche Luft weht. In Chardin hatte man schon einen Künstler, der diese Welt meisterte. Stilleben voll vergnüglicher Fülle reizen nun den Gaumen, nicht mehr die Lüste. Da ist das frische Fleisch, die Wirklichkeit der Viktualien, der häuslichen Verrichtungen. Moreau der Jüngere schliesst sich an und Greuze ist der Maler bourgeoiser Grösse und selbst ein ganz Grosser. Nun sind Kinder plötzlich „modern". Entzückend schildert Goncourt, wie man sich mit den Kleinen zu drapieren begann, wie selbst das Nähren in die Mode kam. Die Bildnisse sind nun ganz anders. Die gute Mutter ist die Melodie. Und man amüsiert sich häuslich mit Gesellschaftsspielen. Die Wohnungen werden intimer. Die Feste kleiner, die Möbel bequemer. Und die Spiegel, die man das ganze Jahrhundert durch, in dem man sich so gerne sah, immer geliebt hatte, werfen neue Bilder, bis die grosse Zertrümmerung kommt, die rote Zeit. Die Gesellschaft verfliegt, ja das Gedächtnis an diese Zeit soll ausgelöscht werden. Die grosse Kunst aber verstummt. Die Kriege und Empörungen, Heldentum und blutrünstige Kraft, die grossen Evolutionen haben keine starken Persönlichkeiten unter den Künstlern zur Gestaltung gereizt. Erst das 19. Jahrhundert bringt wieder neue Schöpfer

Mit Genehmigung v. Br. Hessling, Berlin

A. MESSEL: VILLA IM GRUNEWALD

Mit Genehmigung v. Br. Hessling, Berlin

C. F. A. VOYSEY: WOHNHAUS

HOTEL CHOISEUL [Paris]

Mit Genehmig. von George Behrens, Braunschweig

HAUS IN BRAUNSCHWEIG

für die neuen Zeiten. Das grosse Jahrhundert aber ist für Frankreich tot, während das Ausland aufs eifrigste auf allen Gebieten die Stile der Könige liebt, pflegt und weiterbildet.

In den Herbsttagen des Jahres 1774 kam der „Werther“ in den Buchhandel. Und alsbald war eine Geschmacksbewegung zu gewaltiger Tiefe und in oft erschreckliche Breite gediehen, die überall, wo Leben und Kunst neue Formen und Äusserungen schuf, sichtbaren Einfluss nahm. Goethe selbst hat oft seine Betrachtungen über Grund und Umfang dieser sentimentalen Mode, der Wertherei angestellt. Das Sprüchlein

Deutschland ahmte mich nach und Frankreich mochte mich lesen,
England! freudlich empfingst du den zerrütteten Gast
. . . Auch sogar der Chinese
Malet mit ängstlicher Hand Werthern und Lotten aufs Glas.

ist allbekannt. Es sagt die volle und treue Wahrheit. Wertherhafte Bücher, wertherhafte Bilder und Stiche waren so allgemeine und alle Völker verbindende Mode, wie die Werthertracht das Kleid feingestimmter Jünglinge und der Name Lotte das Kennwort zarter Mädchenhaftigkeit, empfindsamer Weiblichkeit. Darüber übrigens, wie Namen modischer Kunstwerke ins Leben übergehen, kann auch der flüchtigste, ist einmal sein Augenmerk dahin gelenkt, reichliche Zeugnisse für jeden Kreis und jede Zeit auffinden.

Der Werthertaumel war die letzte und umfassendste Erfüllung romantischer Sehnsucht. Was Wunder, dass das Paar Jahrzehnte hindurch immer wieder gemalt, gestochen (u. a. auch von Chodowiecki) auf Nippes und Theetassen, in Modellier- und Malkunst verewigt wurde. Ein grosses Schmachten ging durch die Länder. Der französischen Kultur und Mode dieser Tage hatte ja — eine Etappe des Weges — trotz aller Einschläge witziger Erotik (oder erotischen Witzes)

die sehnsüchtige Lust an gefühlvoller Hingabe — mit gelegentlichen koketten Seitenblicken — nicht gefehlt. Die Schäferei ist eine fremdländische Abwandlung der Wertherei.

Dass die Liebe der Mode unterworfen ist, muss gesagt werden. Das eine Mal stand sie im Centrum der menschlichen Bethätigungen, dann wieder war sie ein Nebenbei; von römischer Zeit der Verachtung bis zum artistischen Feminismus ist mancherlei Wandlung zu Freud und Leid, von Tiefe der Auffassung dieses essentiellsten Gefühls bis zu frivoler und thörichter „Männlichkeits-Betonung" geschehen. Die Künste haben die Stellung der Frau, die ihnen Kultur und Mode gaben, immer eindringlich und flink abgespiegelt. Von den primitiven Darstellungen, die von Liebesglut und Leidenschaft nur mitteilen, wenn heroisch-kriegerische Thaten ihnen erwuchsen, bis zu romantischer und neuromantischer Art, die das Leben, den Mann sogar nur im Brennpunkte seiner erotischen Fähigkeiten und Schicksale vorzeigt, ist ein guter Weg gethan worden. Von Tag zu Tag nähern wir uns jetzt hochfeministischen Tagen. Amerika und England sind da schon am weitesten. In den präraffaelitischen Bildern, die nun schon historische Denkmale sind, ist ein Mann ja überhaupt nur abgemalt, wenn er als Diener der Frau, in ihrem Banne, mit ihr durch innerlichste und äusserste Schicksale verbunden ist. Solcher Auffassung, der unzählige Dokumente der bildenden und dichtenden Kunst gefolgt sind, kräftige Keime brachte die Wertherei, die Romantik. Mystische Veranlagung, schwärmerische Natur sind stets die Begleiter einer Gemütsneigung, die in der Frau die feinste Frucht der Menschlichkeit sah. Ernster Stimmung der

Volkssele dient dann jederzeit die Mode, die durch Verallgemeinerung und Übertreibung ins Groteske wendet, was tiefes Gefühl weniger ist. Dass noch kein Jahrtausend verstrichen ist, seit die Spezies der Gelehrten und Büchermacher einen Berg von Schriften über die Frage, ob die Frau überhaupt ein Mensch ist, häuften, — das giebt dem Feminismus das famoseste Relief. Wie man nun liebte, das erzählt mancherlei Malerei. Holzschnitte zeigen die minnenden Ritter, italienische Rokokoschilderungen den Cicisbeo, Modernes von Rops den allzuspät begehrenden Greis, Gavarni die Modelöwin, die lionne, so gut wie Grisetten und Studentlein, als damals mit jener Flinkheit, die eines der vielen Zeichen des 19. Jahrhunderts ist, die Bohèmeliebelei an die Seite der Wertherei trat und die Stoffwahl der freien Künste neue Fülle bekam in der weniger schmachtenden, aber noch reichlich pittoresken Liebe Mimi Pinsons und Rodolphes. Die schmachtende Art war immer wieder aufgetreten, immer wieder durch Zeiten, wie z. B. das 15. Jahrhundert, das „sich aus Frauen nichts machte", abgelöst worden. In Wien nannte man im 18. Jahrhundert ganz allgemein die Allee des Augartens, in der sich die modische Welt erging, die „Seufzerallee". — Welch ein wirrer Zug der Narrheiten und Abwandlungen jenes einen Triebes, der vom Dienste des Herrn Toggenburg zum Cicisbeo des Rokoko führt, in den Garten Hermann und Dorotheens, zu dem Pathos der Werther aller Länder und der modernen — ach allzu modernen — Stimmung führt — fürwahr, das Buch der Modepsychologie müsste eigentlich ein Buch der Liebespsychologie sein. Denn wenn die Menschen auch manchmal müde schienen der Liebe und der Liebesworte und Liebesintriguen,

und der feine Abbé Chiari ganz wehmütig die Rokokoleute schalt: Liebe ist nicht mehr Leidenschaft, nur noch Gewohnheit — es war nicht wahr. Im tiefsten angeschaut hat jede Zeit ihre Menschen, denen Stärke der Empfindung, Kraft der Leidenschaft gegeben ist und die ihr Schicksal nach dem Umfange ihrer Persönlichkeit, nicht nach der Mode der Tage erleben; auch in ihre Äusserungen aber dringt die Stimmung der Umwelt ein, durchsetzt sie. Um wieviel mehr aber geschieht dies den Alltäglichen. Denen liefert die Mode nicht allein die Formen der Passionen und Zärtlichkeiten, sondern auch die Schicksale vorgemessen und vorgezeichnet. Sie erlebten des jungen Jerusalem Leid, wie sie die Werthertracht angelegt hatten; und der „unter den Niederdeutschen in Nachahmung der Engländer hergebrachte" blaue Frack, die hohen Stiefel, ein Reitkostüm dem Sinne nach, wurde die Mode der Zartheit. Man höre, wie Goethe selbst die Werthermode erklärt: „Die Wirkung dieses Büchleins war gross, ja ungeheuer und vorzüglich deshalb, weil es genau in die rechte Zeit traf. Denn wie es nur eines geringen Zündkrautes bedarf, um eine gewaltige Mine zu entschleudern, so war auch die Explosion, welche sich hierauf im Publikum zutrug, deshalb so mächtig, weil die junge Welt sich schon selbst untergraben hatte, und die Erschütterung deswegen so gross, weil ein jeder mit seinen übertriebenen Forderungen, unbefriedigten Leidenschaften und eingebildeten Leiden zum Ausbruch kam. Man kann von dem Publikum nicht verlangen, dass es ein geistiges Werk geistig aufnehmen solle . . ."

Zur selben Zeit aber, wo der „Werther" alle erschütterte, die Empfindsamkeiten des Jean Paul über-

all eindrangen und die bildenden Künste auf enge Wege wiesen, zur selben Zeit waren die Stücke Kotzebues und der schauerliche Roman von Rinaldo Rinaldini die gelesensten Bücher, und während die Romantik die weiteste Tragkraft zu haben schien, war schon wieder in der deutschen Kultur alles vorbereitet, um den Klassizismus aufzunehmen. Klassizismus und Romantik, dazu die neue Welt bürgerlicher Kunst schaffen den Modeverschlingungen des 19. Jahrhunderts die Grundlage.

In politischer und sozialer Hinsicht war ja der Klassizismus bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmend aufgetreten, nun vereinigte sich mancherlei Einfluss, Cäsarisches und Wissenschaftliches zu einer Lust an der Antike, die trotz der Grösse und Modegewalt der Genremalerei, die des Jahrhunderts zweite Hälfte bringt, bis auf unsere Tage geherrscht hat. Empire war Mode, Hellas wiederum Ziel der Sehnsucht. Winckelmann giebt die Ästhetik Carstens malt und Schinkel bringt spät die Erfüllung klassizistischer Baukunst. Wie der Deutsche seine romanischen und gotischen Häuser und Geräte preisgegeben hatte, um italienischer Renaissance deutsche Umgestaltung zu geben, wie die französischen Könige ihre Tyrannei bis ins deutsche Zimmer geübt hatten, so wurde nun das hängende Kleid, die glatte kahle Wand, das steife Mahagonimöbel, die heroischen Metalllöwen, bronzenes Eichenlaub Zeichen guten und vorgeschrittenen Geschmacks. Und Herr Biedermaier hatte, er wusste selbst nicht wie, allerlei Klassizistisches in seinen behäbig-gradlinigen wuchtigen Kastenmöbeln stecken.

Nur eines ist im 19. Jahrhundert nicht mehr allzu

häufig: dass eine Mode, sei es der Malerei, der Wohnkunst, der Tracht oder Stimmung, alle anderen erschlägt, für lange ausmerzt. Die Tage des Eklektizismus sind nun da. Die Moden kommen und gehen rascher; aber sie kehren auch wieder. Und bis am Ende des Säculums die unbändige Freude am Eigenen, der (natürlich nur scheinbaren) Traditionslosigkeit, tyrannisch alles Unmoderne und Historische in die Rumpelkammer des Hauses und der Gehirnkammer weist, wählen die schwankenden Menschen einer wankelmütigen Zeit unablässig immer wieder zwischen Barock und Zopf, Idealismus und Romantik, Französelei und Hellenentum und Anglomanie. Sollte diese Zeit etwa heute noch fortdauern und nur zu alten Moden eine neue getreten sein, die Mode des Modernen, die Sezession, der Jugendstil? — — — Mode wird alles Lebenskräftige, damit muss man sich heutzutage trösten; nur was keine Keime der Kraft in sich trägt, gewinnt keine Anhänger, setzt sich nicht durch, oder was n o c h k e i n e Möglichkeit hat . . .

* *
*

Hogarth, Chodowiecki, Goya, das sind die drei Menschenschilderer der bildenden Künste, deren Werke aufzeigen, welche Stoffe der neue Geschmack des 19. Jahrhunderts an die alten, längst beliebten, allzeit modischen gereiht hat. Hogarth malt zum Anfang des 19. Jahrhunderts Dirnen und Wüstlinge; Chodowiecki sticht auf seinen Platten die engen Stuben der Bürger, giebt deren Allüren, Gefühle und Schicksale im Bilde zu den Büchern, die der Tag gebiert; Goya malt und radiert zornig die Grimassen der Erotik, ist der erste

Impressionist der Erde, den es freut, die Menschheit in einem Augenblicke zu erfassen, auf jeglichen Ewigkeitszug zu verzichten, es sei denn auf den des „Ewig Kleinen“ . . .

Mit der Romantik war das Bürgerhaus in den Kreis malerischer Stoffe aufgenommen worden. Nicht mehr das Heroische, nicht mehr das Grosse, sondern das Alltägliche, vom Schicksal bewegt und aufgerüttelt, verlangte der modische Geschmack. Und als dann Goethe und Schiller mit Winckelmanns Schönheitsmass massen, war die Erweiterung des Stoffgebietes längst geschehen. Früher als Kabale und Liebe waren bürgerliche Malereien Mode geworden. Das Zwischenspiel römisch-heroischer Kunst, das die französischen Maler der Revolution, David an ihrer Spitze, eingeleitet hatten, war eben nur ein Zwischenspiel, und stärker wirkte der Duft des pot-au-feu, der aus Chardins und Greuzes gemütvollen Malereien drang. Der Klassizismus liess kühl, die Romantik regte „gute“ Gefühle auf. Der Klassizismus dämpfte die unbedingte Freude an der Persönlichkeit, liess nur die Strenge, Grösse, Stärke, Heldenschaft gelten. Die Romantik umkleidete mit Schleier und Schimmer jeglichen Wesens Regung. Feuerbach, der Mann mit der römischen Seele, der späte Klassizist, hat durch seine romantische Neigung mehr gewirkt als durch die absoluten Kräfte seiner Malereien, und Moriz von Schwind, der Märchenmann, spielte auf Saiten, die die deutsche Volksseele im 19. Jahrhundert am leichtesten bewegten, im Tiefsten fassten. Er hat denn auch der romantischen Art in bürgerlicher Gesittung bis spät ins Jahrhundert hinein die Beliebtheit der Mode und doch auch die Herzen der Feinsten erhalten. Allein man darf

Aufnahme Hanfstaengl *London: National-Gallery*

BILDNIS

nicht glauben, dass in diesen beiden Neigungen, der klassizistischen und der romantischen, der Geschmack des 19. Jahrhunderts Erfüllung gefunden habe. Längst schon waren niederländische Wirkungen regsam gewesen. Das sogenannte Genrebild und das Stilleben stehen im Mittelpunkte einer Zeit, die Freude am Alltage hat, am Milieu, wie man sich später zu sagen gewöhnte.

Während eben in England die neue Malerei mit der Bildniskunst der Romney, Reynolds, Gainsborough einsetzte, freute den Deutschen die Art der Ostade, van Eyck, später Rembrandt. Zu welchen Zeiten der Vergangenheit man Sehnsucht und Erinnerung schickt, das macht ja im eklektischen 19. Jahrhundert die künstlerische Mode aus. Fleisch, Früchte, Grünzeug, Fische; Blumen von Feld, Wiese und Garten; die gedeckte Tafel, das Stilleben, das waren das ganze Jahrhundert hindurch die beliebten Stoffe. Jeder Museumsgang erweist dies. Die Düsseldorfer Malerschule bringt solche Kunst zur Vollendung. Das Genrebild schmückt Saal und Stube. Technische Unterschiede trennen Frankreich und Deutschland, die Mitte und das Ende des Jahrhunderts. Und lange Jahre, nachdem in England Turner und die Präraffaeliten, in Frankreich die Leute von Barbizon und Fontainebleau geschaffen hatten, ist die Mode der Wohlhabenden, der Mäcene, der Ausstellungen das Bild, das Genrehaftes, Anekdotisches erzählt, das Stilleben, die Staffagelandschaft. Immer noch ist der Stoff das, was reizt. Erst wenige Jahre ist es ja her, dass man auch nach dem Malerischen fragt, nicht allein nach dem stofflichen Vorwande. Die philosophische, gedankliche Malerei ist die Mode der Grossen, der Höfe, der

Öffentlichkeit, die Gemütsmalerei dient dem Bürger. Die Revolution spielt mit. Sogar Faust und Gretchen malt der Österreicher Dobiaschowsky als Achtundvierziger mit Calabreser und Schärpe. Allerdings musste er, wie Hevesi erzählt, das Aufrührerische seiner Malerei beseitigen, und statt des Calabreser sieht man jetzt auf dem Bilde (in der Wiener Galerie) den damals modischen grauen steifen Hut. Noch waren ja die Tage nicht gekommen, da die Politik und Sozialpolitik sich in den bildenden Künsten voll und frei ausdrücken durfte. Nur die Landschaftskunst hatte sich vorerst befreit. Constable und Turner in England, Rousseau, Corot, Millet in Frankreich, Waldmüller, Pettenkofen in Österreich hatten mählig für sich Farbe und Licht entdeckt. Die Mode half ihnen aber nicht. Mancherlei verzeichnet ja die Kunstgeschichte, das der öffentliche Geschmack nicht aufgenommen, die Mode verstossen hat.

Während schon in England und Frankreich die moderne Kunst, subjektivistische und nervöse Art weitere Kreise erregte, war für unsere Länder erst die dekorative Zeit Pilotys und Makarts gekommen. Was wir von Frankreich bekamen, das war Detailkunst oder die glatte Manier des Bouguereau, öde Akte. Die büssende Magdalena liebte man sehr. Immerhin, dass die Mode die Farbenpracht Pilotys und Makarts durchsetzte, hat der deutschen Kultur kräftig genützt. Das Makartbukett, der Atelierstil, der in Wien so gut wie in München alles umgab, was Geschmack zeigen wollte, hat doch trotz aller Unehrlichkeit und Tapeziererei die dekorative Kunst ungemein gefördert, die Freude an Farbe, Ton und Nuance neuerweckt. Und ebenso war die sogenannte deutsche Renaissance, so weit wir

heute von ihr entfernt sind, ein guter Schritt zu unserem Ideal eines neuen Kunstgewerbes. Allerdings die grossen Koloristen, die Bahnbrecher neuer Kunst hat die Mode jahrzehntelang im Verborgenen gelassen. Böcklin, Leibl, Rossetti und Burne-Jones, Millet, Manet, Monet — sie sind alle erst jetzt modern geworden. Und in der Zeit, als sie ihr Bestes schufen, waren die Werke der Mode: Defreggers frisierte Älpler, Invaliden, die beim Glase sassen, Alkovensüsslichkeiten, geleckte oder verdunkelte Landschaften. Alle Stile der Vergangenheit klapperte man akademisch ab — bis die neue Kunst modern wurde.

Mit der Landschaft hatte es angefangen. Stofflich Verlockendes kam dann an die Reihe. Das Soziale ist Mode geworden, Meunier, Laermans, die Belgier, deren Land ja in Wiertz den ersten sozialen Maler des Kontinents hatte. Wie in der Litteratur die Armeleutkunst, sozialethische Räsonnements mit dem Naturalismus Hand in Hand gingen, so war der Impressionismus mit der Darstellung des modernen Lebens eng verbunden. Turner soll die erste Eisenbahn gemalt haben, Leon Fréderic, Toulouse-Lautrec, Baluschek sind die Maler der Proletarier, deren Körpertypus Meunier so wundervoll getroffen hat. Vom Pittoresken hat sich die Mode wieder zum Persönlichen, vom Schönen zum Charakteristischen gewendet. Und nun ist nur noch der letzte Schritt zu thun gewesen, der zur Kunstfreiheit, zur Toleranz der Mode allen Arten gegenüber, die eine wesentliche Eigenschaft der Volksseele aufrufen. Mählig hat die Mode sogar jene Kunst gnädig aufgenommen, die der Mode am fernsten stehen muss, weil sie dem Laien am fernsten steht: jene Malerei und Plastik, die den Stoff verachtet, nur als Vorwand

benützt, um durch Linie, Form und Farbe zu wirken. Der Japonismus, der Impressionismus und die dekorative Kunst, das sind die neuesten Moden. Und abgeleiert sind die Räsonnements über Böcklins erste Aufnahme und Beschimpfung und späte Modeberühmtheit. Von alledem, das allgemein bekannt ist und diesen Entwickelungen, die wir miterleben, sei hier geschwiegen. Als die Präraffaeliten auftraten, beschimpfte man sie, als Manet begann, lachte ganz Paris, über die ersten modernen Häuser und Möbel wälzte man sich vor spöttischem Vergnügen. Nun die Dinge Mode sind, braucht man Kraft, der Überschätzung zu widerstehen.

Spricht man von der Mode in den bildenden Künsten und meint was geschaffen wird, beliebt ist und gekauft wird, so darf man nicht übersehen, dass im 19. Jahrhundert der gewerbsmässige Betrieb und die Reproduktionstechnik eine Spielart künstlerischer Mode geschaffen hat, die ihren eigenen Weg geht, und erst jetzt am Eingange des neuen Säculums durch die Fortschritte der vervielfältigenden Künste wahrhaft kulturellen Zwecken dient. Der Öldruck früherer Zeiten, oder um ein höheres Niveau zu nehmen, der englische Stich, sind der Mode noch viel heftiger unterlegen gewesen als das Originalbild. Und für die Kultur der sich ablösenden Generationen ist es bezeichnender, wie sie die Wände ihrer Zimmer geschmückt, was sie für Nippes auf ihre Kommoden und Kaminbretter gestellt haben, als welche Werke der Landesfürst ins Museum stellte. Religiöse Motive und Patriotisches wogen immer vor. Die Mutter Gottes, die Passion, der Kaiser, Scenen von dem letzten Kriege, die Einberufung und das letzte Aufgebot, natürlich meist Reproduktionen von Werken, die den Ton der Zeit gut trafen, sind das häufigste in Öldruck, Stich und Schnitt, später in litho- und photographischen Nachbildungen. Der englische Stich führt gerne in die idealische Landschaft, Säulengänge, badende Frauen in Schleiergewändern. Oder gemütliches: der erste und der letzte Zahn; der erste und der letzte Schritt. Der schrecklichste der Schrecken das Tapeziererbild, der arge Kitsch ist natürlich süss, ideale Schönheit und lüsterne Glätte lösen einander ab. Jetzt findet man ja in tausenderlei Reproduktionen die modischen Kunstwerke in jedem Zimmer, und diese

neue Möglichkeit unserer Zeit schafft erst die gewaltige Wirksamkeit der modernen Kunst.

Bedeutsam ist natürlich auch, welche Bildnisse das Volk sich bewahrt und schön gerahmt neben den Spiegel hängt. Napoleon, Bismarck, Moltke, in Österreich Maria Theresia, Josef II., Vater Radetzky werden wohl die häufigsten sein. Dazu die „Dichterfürsten". Maler und Bildhauer sind von solcher Gunst meist enterbt. Amüsant wäre auch die Betrachtung, die wie so vieles hier nur eine Andeutung ersetzen kann, wie sich die Leute in Bildnissen darstellen liessen. Die Maler gaben vorerst, um die Entwickelung flüchtig zu skizzieren: den Typus. Man bevorzugte einen heroischen Zug, drückte Stand und Reichtum aus, gab durch die bewusste Pose zu erkennen, was der Dargestellte war; Embleme halfen noch, das Rätsel jedem ohne Unterschrift lösbar zu machen. Später kam eine gemütliche Zeit, die bei den Frauen mehr die Schönheit als die Würde, bei den Männern mehr die Kraft als die heroische Grösse betonte. Dann ist Naturtreue, Ähnlichkeit des Äusseren das Ziel gewesen, immer noch aber sollten die Frauen wenigstens vor allem „schön" sein. Die modernen Künstler wollen das Charakteristische geben, nicht mehr die Fülle korrekter Details, sondern den e i n e n Zug, der das Wesentlichste des Menschen ausspricht. Das Mittel ist psychologische Erfassung und die Umsetzung der menschlichen Eigenschaften in malerische und dekorative. Die Wahl der Farbe bei den einen, die Linie und der Gestus der Figur bei den anderen Malern soll jenen Eindruck hervorbringen, der auch der charakteristischeste des Abgeschilderten ist. Die Bildnismaler sind Deuter der Persönlichkeiten und ihrer Seelen geworden.

Auch die Photographie geht den gleichen Zielen nach. Das glatte lächelnde Bildnis verkriecht sich immer mehr in den Schaukasten der Photographen der Vorstadt und selbst die schöne Frau will lieber ein charakteristisches Bild als eines ohne Züge. Nur fürchte ich, die liebe Eitelkeit wird da die künstlerische Mode bald überwunden haben, und wie in den Zeiten der Silhouetten, Lithographieen und Daguerrotypieen wird die Schönheit und Anmut das Ziel für Menschen-Bildnisse sein.

* *
*

Sozusagen am eigenen Körper erleben wir die eiligen Wandlungen und despotischen Torheiten der Mode ausser im Kostümwesen: im Kunstgewerbe oder wie man jetzt gerne lagt: der Innen-Architektur. Der Häuserbau selbst hat ja bis vor wenigen Jahren der Mode wenig gedient. Der Charakter dieser Kunst der Künste schliesst, so musste man wenigstens glauben, den eiligen Wechsel, die Spielerei, Nachgiebigkeit der Augenblickslaune gegenüber aus. Nun, das war ja auch ein Irrtum und manches grellfarbige Haus in Berlin und Wien wird Jahrzehnten ein Zeugnis missverstandener Stilkunst und törichter Mode sein. Bei solcher Erwähnung modischer „secessionistischer" Bauten meine ich aber durchaus nicht die moderne Architektur schlechtweg. In allen Kulturländern hat sich in den letzten Jahrzehnten ein neuer Baustil entwickelt; englische Anregungen, vor allem aber die neue Technik, Eisenkonstruktionen, waren da massgebend. Aber das sind Werke eines langsam wachsenden und reifenden Stils. Die Früchte der Mode haben nur die

Äusserlichkeiten, kühne Linien, bizarre Flächenverteilungen, vor allem grelle Farben aufzuweisen.

Im Innern der Häuser, im Wohnungsschmucke aber hat das ganze Jahrhundert hindurch die Mode geherrscht und den persönlichen Geschmack erschlagen. Seit der brave, behäbige Biedermaierstil den Luxusbedürfnissen des reicherwerdenden Volkes nicht mehr genügte, hat die Mode unablässig die Stilarten vergangener Tage wiederholt. Französisches aller Epochen herrschte vor, wurde auch in deutsche Mundart übertragen. Aber exotischeren Dingen galt die groteske Sehnsucht. Gotische, romanische Stuben, maurische Rauchzimmer, türkische Zelte, griechisch-römische Hallen verlangte sich die vornehme Welt; chinesische Boudoirs und Salons waren ja schon liebe Rokokomode gewesen. Und als eine neue Mode die deutsche Renaissance wieder erweckte, glaubte man gar eine Renaissance dekorativer Künste zu erleben. Die hob dann zwanzig Jahre später an. Wir erleben sie mit und sehen jetzt zu,wie flugs die Mode sich der neuen Linien und Formen bemächtigt hat und alle ruhige Entwicklung gefährdet. Englisch starre Linien, van de Veldesche Kurven, japanische Töne und indische Stoffe — das alles ist Mode. Und wie einstens — ist's denn wirklich so lange her? — das Markartbukett, so zeugt jetzt ein modisch geschweifter Bilderrahmen, ein Stühlchen im „Jugendstil" von der Augenblickssehnsucht der Menge, dem tiefen Bedürfnisse nach sozusagen künstlerischer Steigerung des Alltags, — oder von Modenarretei.

* *
*

Mit Genehmigung von Bruckmann, München

DIE HOCHZEITSREISE

Wer Jahr für Jahr die Wünsche und die Sehnsucht unserer Generation kommen, schwinden, eiligst abgelöst werden sieht, der mag mancherlei Beobachtung über die seltsame, bald tragische, bald komische Entwickelung unserer Zeit machen. Die Hast, in der Wellenthal und Wellenberg jeder Evolution nun durchlaufen wird, ist ein Merkmal unseres modernen Daseins, und es ist kein vorschnelles Urteil, wenn man die seltsam schnelle Aufeinanderfolge von jauchzendem Kampf zu einem Ziel und lässigem Verachten des eben Erreichten eine besondere Eigenschaft unserer Kultur nennt. Eine allgemein menschliche Art, ein Zug, der wohl allen Zeiten, der Renaissance so gut wie dem französischen achtzehnten Jahrhundert, eigen war, ist eben nun zu hoher Intensität verstärkt, wird so zur ausschlaggebenden Eigenschaft einer Epoche. Das Tempo des Lebens hat sich verändert, die Geschwindigkeit hat unsäglich zugenommen, so ist auch der Kräfteverbrauch unendlich gesteigert, und eine Idee, ein Gedankengang, ein Sehnsuchtsziel, das gestern neu und voll Anregung war, vermag heute keine Energieen mehr zu erwecken, wird abgelöst. Derlei gehört zur besonderen Tragik einer sonst fruchtbaren Entwickelung. Man wird Zusammenhänge dieser leidigen Erscheinung mit der Popularisierung und Demokratisierung finden. Jedem neuen Ziele wünscht man die grösste Verbreitung; rasch und heftig soll eine Masse aufnehmen und verarbeiten, was den einzelnen eine besondere geistige und seelische Entwickelung, schmerzlich durchlittenes Schicksal gelehrt hat. Da ist die Verdünnung des Inhalts, die Oberflächlichkeit der Anwendung unausbleiblich. Und gerade unserer Zeit, in deren tiefstem Wesen die In-

dividualisierung jeder Lehre, jedes Grundsatzes, die Verachtung jedes schematischen Systems liegt, muss es geschehen, dass die besten Kulturforderungen, die beste Sehnsucht von den Unverständigen und Leichtsinigen aufgegriffen, falsch genützt und so zu Grunde gerichtet wird.

Die schon angedeutete Entwickelung ist typisch: in Kunstdingen so gut wie in politischen, wie in dem Flusse der Weltanschauungen. Heftg und aufs dringlichste arbeiten einige wenige für sich und ihresgleichen auf Grund ihrer Kenntnisse und ihrer Erfahrung in einer bestimmten Richtung. Der Zufall nimmt sie scheinbar zum Glück in seine Arme, und ein halbes Jahr später ist das Bild geändert. Das Ziel ist verschoben, der Ernst der Kulturarbeit genommen, der Snob und der Modefex haben sich eines Schlagwortes bemächtigt, und die früher die ersten waren, ihre Sehnsucht in Wirklichkeit umzusetzen, stehen nun traurig in der Ecke, werden zur Opposition gegen die von ihnen selbst eingeleitete Bewegung gezwungen, da sie sehen, wie ihre besten Wünsche durch falsche, leichtsinnige Ausführung verzerrt werden. Was Förderung durch das allgemeine Interesse schien, war Hemmung. In jedem einzelnen Falle wird es wieder Jahre brauchen, bis von neuem angesetzt werden kann. Nur eines geschah: eine schöne Sehnsucht wurde missbraucht.

Es ist unnötig, es im besonderen auszuführen, wie Nietzsche eines der hervorragendsten Opfer war, wie der Individualismus die Hirne aller Kleinen, für die er beileibe nicht gefordert war, versengte. Das Wort „Sichausleben“ wurde epidemisch. Die Überwindungssehnsucht formte sich als eine neue Wertherei. Die Lehre von der stolzen Demut wurde zu einer For-

derung nach massloser Frechheit. Wer nie mit Blut seine Lebenserfahrungen erkauft hatte, trug mit lächelndem, glattem Antlitz neue Gesetze vom Menschlichen-Allzumenschlichen vor. Und bald mussten die sich scheu im Winkel verkriechen, die aus eigener Erfahrung und tiefgründlichem Verstehen einer fremden Individualität in dem armen Philosophen einen Künder ihrer Leiden erkannten. Ein Glück liegt aber in solchem Unglück: mit der Zeit muss auch der Übermensch überwunden werden. Allein die Seuche ist noch nicht geschwunden.

Eine andere Kinderkrankheit der Zeit: die Sehnsucht nach der Bohème. Auch hier wieder ist die Grundlage etwas Kräftiges und Wertvolles. Hier und da in Europa, in den Grossstädten, wo einer den anderen im engen Durcheinander zu erdrücken, Form und System den Inhalt des Lebens immer wieder zu verkürzen droht, ist nichts begreiflicher, nichts auch fruchtbarer als die Flucht einzelner aus dem Bereiche gesellschaftlicher Schranken, die Lust an der freien Entwickelung der Persönlichkeit. Nach den Zeiten der korrekt beschnittenen Hecken und Gärten erfreut man sich an urwüchsigen Bäumen, auch wenn sie nicht gerade gewachsen sind. Die Lust an der Ungebundenheit geht weiter: man arrangiert Grotten, Urwälder und unordentliches Gebüsch; nur das Pittoreske, Ungebändigte gilt etwas. Und wo es nicht natürlich entsteht, veranstaltet man es. So wird Bohème arrangiert. Es ist eine alte Geschichte: Formlosigkeit wird Form. Und der genialische Traum manches Jünglings ist zerstoben, da Äusserlichkeiten alles Erreichte waren. Der Gang der Dinge hebt von neuem an. Dreissig Jahre später werden wieder

Bohèmewünsche wach, wie dies seit langen Zeiten, dokumentarisch seit Murger, immer war.

Ich will von Frauenemanzipation nicht sprechen. Da liegen die Dinge einfacher. Die Mode, die Intensität des Kampfes bringt Auswüchse mit sich. Aber der Feminismus spielt in dem Kapitel „Missbrauchte Sehnsucht" denn doch eine gewaltige Rolle. Erinnert man sich recht, so sind es kaum zwei Jahre, dass in Deutschland und Österreich zuerst vom Präraffaelitischen gesprochen wurde und da und dort ein paar Menschen in Dichtungen und Malereien sich ein Ideal zarter, unberührter, blumengleicher Frauen aufbauten. Mit Liebe und Innigkeit formte man aus seiner Sehnsucht ein Gegenbild zum dritten Geschlecht, zur Berufsfrau so gut wie zur fruchtbaren Mutter. Ein Einschlag von Morbidezza war solcher kranker Bewunderung scheuer, blasser, steriler Schönheit von vornherein gegeben. Süsser Duft von seltenen Blumen, verruchte Orchideen, lange, faltige Gewänder, leise Stimmen, die ungewisse Traurigkeit künftigen Unglücks, vage Schuld, weltfremde Art — das sind die Elemente. Rossetti und Burne-Jones, Maeterlinck und noch der eine oder andere stimmten die leise Melodie behutsam an, wie einer ein Lied für sich singt. Oder wie einer, dem das Wissen gegeben ist, dass auch dieser Ton nicht fehlen dürfe im Konzert des Lebens.

Was folgte, muss nicht ausgemalt werden. Keine Thorheit blieb aus, keine Reue durfte denen erspart bleiben, die von unberührten Frauen, die wie Blumen sind, gesprochen hatten. Und rasch und eiligst wurde wie das eine Frauenideal auch das andere, das zugleich und oft den gleichen Menschen kam, durch die Aufnahme der Menge zerstört: das Bild der Mutter. Und

die Sehnsucht nach dem Kinde, jenes wundersame Gefühl, das in den letzten Jahren schöner und reiner als vorher wieder auftauchte — auch sie wurde missbraucht. Schon kann man kein Buch eines thörichten Backfisches, wie es der Betrieb immer neuer Verleger dem Rezensenten auf den Tisch wirft, aufmachen, ohne unverstandene oder auch schwindelhafte Phrasen von Mutterschaft und dem Kinde als Lebensziel und dem Mann einzig und allein als Mittel hierzu finden. In Wien ist um das dumme Buch eines Fräulein Vera herum eine ganze Mädchenlitteratur entstanden, in der immer wieder mit ungeahnter Talentlosigkeit dieses Thema variiert wurde. Die Mütterlichkeit des Backfisches, die weltfremde Oberflächlichkeit und Kindlichkeit, in der dann gleichzeitig der „reine" Mann gefordert wird — das sind die neuesten erschrecklichen Beispiele missbrauchter Sehnsucht.

Es liesse sich noch manches Beispiel geben. Immer wieder dasselbe traurige Spiel: ein schöner Wunsch wird verzerrt, zur Lächerlichkeit verbogen. Eine Zeitlang ging es mit dem Sport so. Dem modernen Kunstgewerbe droht ein ähnliches Schicksal. Das neue Variété, sicherlich ebenfalls zuerst eine Angelegenheit von einiger Wesentlichkeit, ist durch die Überbrettelei auf Jahre hinaus unmöglich geworden. Zum Schluss: das Wort von der „neuen Renaissance" unseres Lebens, ergeht es ihm nicht auf gleiche Art? . . . An Einem leiden und sterben alle die Wünsche: sie sind für e i n e Persönlichkeit geprägt. Die zweite verträgt sie kaum. Nützen dann, der Mode und dem Snobismus folgend, die vielen eine solche höchstpersönliche Weisheit, so ist dies das Ende. Denn unsere Zeit hat trotz allem ein recht sicheres

Gefühl für die Dissonanzen zwischen Persönlichkeit und That.

Dies alles nun gesagt und so gleichsam einen Rechenschaftsbericht moderner Thorheiten, die nur übertriebene Weisheiten sind, gegeben zu haben, mag ja als Philisterei genommen werden. So ist ja auch klar, dass es nichts helfen kann, sich gegen derlei Entwickelungen zu wehren. Sie zu erkennen, scheint mir aber dennoch nötig. Sonst wird man leicht ungerecht und verwirft um der Thoren willen, die sich einer Idee oder eines Gefühls bemächtigen, diese selbst. Und das darf man denn doch nicht. Denn aller Fruchtbarkeiten Quelle ist ja doch die Sehnsucht, selbst wenn sie missbraucht wird.

Wie sehr die modische Philosophie die Mode der Kunst beeinflusst, ist hier oft angedeutet worden. Dass der Impressionismus mit der neuesten analytischen Philosophie, dem Auflösen alles Realen in Stimmungen, dem Aufgeben des Begriffs „Ich" zu Gunsten einer Theorie von Phasen enge zusammenhängt, ist auch schon (am eindringlichsten von Hermann Bahr) behauptet worden. Stoizismus und Skeptizismus, Schopenhauer, Stirner, Nietzsche, der Materialismus vor allem sind immer in Bücher und Bilder umgesetzt worden, die dem gereizten Augenblicksgeschmack dienten. Nun ist es der mystische Glaube, vage Religionssehnsucht, die sich in magnetisch-hypnotischen Missverständnissen so gut wie in Büchern von Strindberg und Huysmans und Malereien von Khnopff ausspricht. In der bildenden Kunst, besonders der Radierung, drückt sich derlei mehr als in der Produktion in den Neigungen der Konsumenten aus. Die Mode lässt sie dann eben zu Werken greifen, wie sie dunkle, düstere

Menschen aus besonderen Umständen heraus in jeder Zeit schaffen können. Mister Snob aber bemächtigt sich ihrer aus modischem Drange.

Mister Snob . . . ist diese Mode des Snobismus so neu? Oh nein, Thackeray hat in seinen köstlichen Satiren die Figur nur am feinsten herauskrystallisiert. Schon in einem ganz alten Schriftchen — „Über die Fräulein in Wien" — das die Jahreszahl 1781 trägt, finde ich das getreuliche Porträt von Mister und Miss Snob, die immer nach dem Allerneuesten greifen, denen an der Kunst nichts liegt, die die gegenwärtige Mode allerdings auch hassen und nur lieben: was morgen Mode sein wird.

Die durch den beschränkten Umfang bedingte Lückenhaftigkeit dieser Studie macht es nötig, dem Leser die Quellen zu zeigen, aus denen er reicheres Wissen und Anschauung schöpfen kann.

ARNDT, E. M. Sitte, Mode und Kleidertracht. *Frankfurt 1814*

ARETINO. Gespräche. *Inselverlag. Privat gedruckt 1903*

BURKHARDT, JAKOB. Kultur der Renaissance in Italien. *7. Aufl. Leipzig 1899*

DILKE, LADY. French painters of the 18th century. *London. G. Bell 1902*

———— French architects and sculptors of the 18th century. *London. G. Bell 1903*

———— French engravers of the 18th century. *London. G. Bell 1903*

———— French furniture and decoration of the 18th century. *London. G. Bell 1903*

FALKE, J. Geschichte des Geschmackes im Mittelalter. *Berlin 1892*

— Moderner Geschmack. *Leipzig 1866*

FALKE & EYE, Kunst und Leben der Vorzeit. *Nürnberg 1855/59*

FIRENZUOLA, AGNOLO. Gespräche über die Schönheit der Frauen. *Leipzig 1903*

GAVARNI. Les Parures. Fantaisies *Paris*

— Oeuvres choisies. *Paris 1847*

HALLBERG, FRANZ VON. Eine Geschichte der Sitten, Gebräuche und Moden. *Aachen 1832*

HERMANN, E. Naturgeschichte der Kleidung. *Wien 1778*

HEFNER-ALTENECK, DR. J. H. VON. Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts. *Frankfurt a. M. 1889*

HEVESI, LUDWIG. Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. *Leipzig 1902*

HEYCK, PROF. ED. Frauenschönheit im Wandel von Kunst u. Geschmack. *Bielefeld-Leipzig 1902*
HEYDEN, A. VON. Trachtenkunde. *Leipzig 1889*
JANITSCHEK. Weibliche Schönheitsideale der Renaissance.
Zeitschrift „Auf der Höhe", Jahrg. 1884. Heft 35.
KLEINWAECHTER, FRIEDRICH. Zur Psychologie der Mode. *Berlin 1885*
KONGRESS, DER WIENER. *Wien Artaria 1899*
LAMPRECHT. Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. I. Erg.-Bd. *Berlin 1902*
LESSING, JULIUS. Der Modeteufel. *Berlin 1884*
MODES FÉMININES, Un Siècle de. 1794/1894. *Paris 1894*
MUSCULUS ANDREAS. Vom Hosenteufel. Hrsg. von Max Osborn. *Halle 1894*
MUTHER, RICHARD. Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. *München*
PATER, WALTER. Imaginäre Porträts. *Leipzig 1902*
RUDECK, WILHELM. Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit. *Jena 1897*
SCHAEFFER, EMIL. Die Frau in der venezianischen Malerei. *München 1899*
SCHULZE, DR. RUD. Die Modenarrheiten. *Berlin 1868*
SOMBART, WERNER. Wirtschaft und Mode. *Wiesbaden 1902*
(auch enthalten in „Der moderne Kapitalismus". Leipzig 1902.)
STALEY, EDGCUMBE. Watteau. *London 1902*
STORCK, KARL. Der Tanz. *Leipzig 1902*
VUILLIER. La danse. *Paris 1900*
WESSELY, J. E. Das weibliche Modell. *Leipzig 1884*
YRIARTE. La vie d'un patricien de Venise.

DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTR. EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS

Unter diesem Titel sollen im Sinne der Kunstanschauung unserer Zeit und in allgemein verständlicher Form, Charakteristiken grosser Meister der Tonkunst, Monographien über berühmte Musikstätten, sowie Erörterungen allgemein musikästhetischer Fragen vermittelt werden. Der Name des Herausgebers, wohl des bedeutendsten deutschen Komponisten der Gegenwart, des Hofkapellmeisters an der Königl. Hofoper zu Berlin, Dr. Richard Strauss verbürgt, dass „Die Musik" in fesselnder interessanter Form, weniger den äusseren Lebensgang, als die musikalische und menschliche Besonderheit der Künstlererscheinung, die Persönlichkeit der Meister zum Gegenstand ihrer Darstellung hat. Für das Unternehmen sind u. a. folgende Mitarbeiter gewonnen: Prof. PH. WOLFRUM-Heidelberg, Direktor ALFRED BRUNEAU-Paris, Prof. H. KRETZSCHMAR-Leipzig, SIGM. v. HAUSEGGER-München, Direktor A. GÖLLERICH-Linz, Prof. OSCAR BIE-Berlin, HANS v. WOLZOGEN-Bayreuth, Dr. PAUL MARSOP-Rom, KAPELLMEISTER RÖSCH-Berlin, A. KALISCH-London, Dr. MAX GRAF-Wien, Dr. ERNST DECSEY-Graz, Dr. WILHELM KLATTE-Berlin, RICHARD BATKA-Prag. Die Ausstattung und der Umfang der Bände schliesst sich der im selben Verlage erscheinenden Sammlung DIE KUNST, herausgegeben von RICHARD MUTHER an.

Bisher erschienen:

Band I: BEETHOVEN von A. GÖLLERICH.
Band II: INTIME MUSIK von OSCAR BIE.
Band III: WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS von WOLZOGEN.
Band IV: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU.

Unter der Presse:

FRANZ LISZT von A. GÖLLERICH.
BAYREUTH von HANS VON WOLZOGEN.
WIEN ALS MUSIKSTADT von ERNST DECSEY.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . . à Mk. 1.25.
ganz in Leder gebunden . . . . . à Mk. 2.50.

BARD, MARQUARDT & CO. BERLIN W. 57.

PAUL NEFF VERLAG (CARL BÜCHLE)
STUTTGART

Die neuesten Forschungen berücksichtigt
der in fünf je für sich durchaus selbständigen Bänden soeben
neu erschienene

GRUNDRISS DER
KUNSTGESCHICHTE

Von WILHELM LÜBKE
Zwölfte Auflage. Vollständig neu bearbeitet von
Professor Dr. MAX SEMRAU, Breslau.

I.

DIE KUNST DES ALTERTUMS

Mit 5 farb. Tafeln u. 411 Abbild. im Text, Lex. 8°, X u. 381 Seiten.
In eleg. Ganzleinenband M. 7.—

„ . . . *Die Beherrschung des Stoffes, die sichere Kritik, der Takt, mit dem Wesentliches und Unwesentliches geschieden werden, die Klarheit und Präzision der Darstellung sind sehr hoch anzuschlagen.*“ *DEUTSCHE LITTERATURZEITUNG*

II.

DIE KUNST DES MITTELALTERS

Mit 5 farbigen Tafeln u. 436 Abbild. im Text, Lex. 8°, 450 Seiten.
In eleg. Ganzleinenband M. 8.—

III.

DIE KUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN UND IM NORDEN

Mit 5 farbigen Tafeln, 3 Heliogravüren und 489 Abbildungen im Text
Lexikon 8°, VIII und 558 Seiten. In eleg. Ganzleinenband M. 12.—

IV.

DIE KUNST DER BAROCKZEIT UND DES ROKOKO M. 7.—

V.

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS M. 6.—

Ausführliche Prospekte gern zu Diensten.

DIE LITERATUR

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

Die „Literatur" schliesst sich in Form und Inhalt an die bisher erschienenen Sammlungen „Die Kunst" (herausgegeben von Prof. Dr. Richard Muther) und „Die Musik" (herausgegeben von Hofkapellmeister Dr. Richard Strauss) an. Wie es denn bei der Begründung dieser Unternehmungen von allem Anfange an die Absicht der Verlagshandlung war, ein Gesamtbild der Kulturbestrebungen und Anschauungen unserer Zeit aus Einzeldarstellungen zu entwickeln, welche die grossen schöpferischen Persönlichkeiten, aus deren Leistungen sich der organische Bau unserer Kultur zusammensetzt und weiter entwickelt, zu zeigen, wie sie unserer Welt-, unserer Kultur- und Lebensanschauung erscheinen. So sollen auch die in der „Literatur" behandelten Charaktere nicht in abstrakter Weise wissenschaftlicher und quellengeschichtlicher Methode dargestellt, sondern in lebendiger, künstlerischer Anschauung und Gestaltung als wirkende, schöpferische Persönlichkeiten zu dem Wesen unserer Zeit und Kultur in lebendige innerliche Beziehung gesetzt und gleichsam in ihrer fortwirkenden Lebenskraft geschildert werden.

Aus dem Namen des berühmten Herausgebers und denen der Autoren, deren Mitwirkung wir uns gesichert haben, mag entnommen werden, wie wir ein verheissenes Programm erfüllen wollen und werden. Neben der Charakteristik der Einzelpersönlichkeiten werden wir jene wesentlichen ästhetischen Zeitfragen auf dem Gebiet der Literatur und des Theaters behandeln, welche für die Entwicklung und Gestaltung unserer Kultur von Bedeutung sind.

Es sollen jährlich ungefähr 24 solcher Bände herausgegeben werden, deren Inhalt sowohl durch die behandelten Gegenstände, als auch durch die Persönlichkeiten der Verfasser mannigfaltig, anregend und bedeutend sein wird.

Wie bei den bisherigen Sammlungen wird das feinste, erlesenste Illustrations-Material jedes einzelne Thema beleuchten und schmücken, wobei sämtliche Techniken der Vervielfältigung (Heliogravüren, Vierfarbdruck, Faksimiles, Lithographie, Tonätzung usw.) Verwendung finden sollen.

Die Bände der „Literatur" werden zu demselben aussergewöhnlich niedrigen Ladenpreis erscheinen, wie die der „Kunst" und der „Musik".

Jeder Band eleg. kartoniert mit zahlreichen Kunstbeilagen M. 1.25.

in echt Pergament gebunden mit Goldschnitt M. 2.50.

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 57.

DIE LITERATUR

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

GEORG BRANDES

UNSERE MITARBEITER:

PETER ALTENBERG
OSKAR BIE
FRANZ BLEI
HELENE BÖHLAU
MAX BURCKHARD
VINCENZ CHIAVACCI
M. G. CONRAD
MAX DREYER
MARIE VON EBNER-ESCHENBACH
ARTHUR ELOESSER
JOSEF ETTLINGER
LUDWIG GANGHOFER
MAX HALBE
HEINRICH HART
JULIUS HART
OTTO HAUSER
LUDWIG HEVESI
HUGO VON HOFMANNSTHAL
ARTHUR HOLITSCHER
ARNO HOLZ
ALFRED KERR
ELLEN KEY
ISOLDE KURZ
OSKAR LEVERTIN
LYNKEUS
FRITZ MAUTHNER
MAX MESSER
GEORG FREIHERR VON OMPTEDA
MAX OSBORN
HANS OSTWALD
FELIX POPPENBERG
GABRIELE REUTER
HUGO SALUS
RICHARD SCHAUKAL
FRIEDR. SPIELHAGEN
OTTO STOESSL
HERMANN UBELL
JAKOB WASSERMANN
E. VON WILDENBRUCH

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 57.

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN

93-B5237

(1-50)
-95

GETTY CENTER LIBRARY

3 3125 00634 3178

BARD, MARQUARDT & Co
G.M.B.H.
VERLAG · BERLIN